L'EDUCATION MUSICALE



N° Sept./Oct. 1989
Mensuel

ISSN 013 1415

Prix : 35 F

L'EDUCATION MUSICALE

CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE

T.V.A. incluse

TARIF au 1er septembre 1989	FRANCE	DOM-TOM ÉTRANGER Supplément Avion 100 F
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	260 F	310 F
Abonnement COUPLÉ (× 5 iconographies)	285 F	350 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1989)	70 F PORT INCLUS 10 F	85 F
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie, le Baccalauréat et l'Annuaire du Musicien)	450 F	600 F

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 10 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale, (seule) .... **35 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **40 F**

Joindre 12 F en timbres pour expédition par poste France et outre-mer.

Les textes à insérer ainsi que les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi - Tél. : 60.69.69.91 ou 45.40.93.12. (Joindre un timbre pour la réponse).

Editions Charles NEGIAR S.A.R.L. - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07 - Directeur de la Publication : Charles NEGIAR

DEPOT LEGAL : 3e TRIMESTRE 1989
Imprimeries ICN S.A. - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL

Association des Professeurs d'Education Musicale (APEMu)

est la *SEULE* organisation professionnelle regroupant les professeurs d'Education musicale des lycées et des collèges.

Enseignants ou futurs enseignants qui souhaitez nouer des relations avec d'autres représentants de votre profession, qui souhaitez dynamiser votre enseignement, l'A.P.E.Mu. vous propose des rencontres, des informations, des stages. Elle publie un Bulletin trimestriel, lieu de libre expression et lieu privilégié entre tous les membres de notre profession, à quelque catégorie qu'ils appartiennent.

Association des Professeurs d'Education Musicale
Siège social :
65, rue La Bruyère, 92500 Rueil-Malmaison
Tél. : (1) 45.51.07.36

Congrès A.P.E.Mu.

du 26 octobre à 9 heures
au 27 octobre à 17 heures

L'accueil des congressistes se fera à partir du mercredi 25 octobre, 18 heures.

L'Assemblée Générale se tiendra le jeudi matin 26 octobre.

Le samedi 28 octobre se tiendra, de 9 h à 11 h, une réunion des Délégués régionaux.

Thème du Congrès : "La Chanson méditerranéenne"
Lieu : Centre International de Rencontres Mathématiques (C.I.R.M.)
70, route Léo-Lachamp, 13288 Marseille Cedex 09
Tél. : 91.41.82.97

45e Année OCTOBRE 1989 n° 361

SOMMAIRE

Notre supplément iconographique :

Palestrina Giovanni Pierluigi
(1525-1594)

N° Commission paritaire : 58972 N° ISSN 0013-1415

EXAMENS et CONCOURS

■ Programme des CAPES

— Concours externe, session 1990

Programme d'Histoire de la musique pour l'épreuve de dissertation :

Première question : La messe grégorienne.
Texte de référence : *Offices de Noël et de Pâques,* Graduel Triplex, Solesmes-Desclée.

Deuxième question : Le mythe du séducteur dans l'opéra mozartien.
Texte de référence : Mozart, *Don Juan* (édition Eulenburg).

Troisième question : *Volkslied* et *Kunstlied* dans le romantisme et le post-romantisme.
Texte de référence : Malher, *kindertotenlieder* (édition Philarmonia).

Formation prévue pour l'épreuve de réalisation musicale intervenant lors des épreuves d'admission (cf § 4 de l'article 1 de l'arrêté du 9 juillet 1984, *BO* N° 34 du 27 septembre 1984, page 3298) : clarinette, violon-alto, piano et percussion (2 bongos, 2 tumbas ou congas, maracas, guero, 2 temple-blocks, 2 wood-blocks, triangle, 2 cymbales à main et/ou suspendues). Nombre d'exécutants : 1 clarinettiste, 1 violoniste, 1 pianiste et 1 percussionniste.

— Concours interne, session 1990

Programme d'Histoire de la musique pour l'épreuve de dissertation :

Première question : La messe grégorienne.
Texte de référence : *Offices de Noël et de Pâques,* Graduel Triplex, Solesmes-Desclée.

Deuxième question : Le mythe du séducteur dans l'opéra mozartien.
Texte de référence : Mozart, *Don Juan,* (édition Eulenburg).

Troisième question : *Volkslied* et *Kunstlied* dans le romantisme et le post-romantisme.
Texte de référence : Mahler, *Kindertotenlieder,* (édition Philarmonia).

(B.O. n° 23-8 juin 1989).

■ Programme de l'Agrégation

— Concours externe - session 1990 (B.O. n° 23-8 juin 1989).

1. Programme de caractère général non limité à la discipline

— Le mythe de la femme en littérature et dans les beaux-arts en France au XVIIIe siècle.

Textes de référence :

Marivaux : *Le jeu de l'amour et du hasard*

Laclos : *Les Liaisons dangereuses*

E. et J. de Goncourt : *La Femme au XVIIIe siècle,* éd. Flammarion, coll. "Champs"

Goncourt : *L'Art au XVIIIe siècle,* éd. Hermann

— Le sujet et ses aventures, en France, dans la littérature et les arts depuis 1950

Textes de référence :

Ionesco : *La Cantatrice chauve, La Leçon, Rhinocéros, Les Chaises, Impromptu de l'Alma,* éd. "Folio"

Robbe-Grillet : *L'Année dernière à Marienbad,* éd. "J'ai lu"

Butor : *Description de San Marco,* éd. Gallimard

2. Histoire de la musique

— La messe grégorienne

— Le mythe du séducteur dans l'opéra mozartien

— Musique de scène et mélodrame de Beethoven à Schönberg

— La relation entre timbre et texture musicale dans la musique européenne au XXe siècle

Textes de référence :

Offices de Noël et de Pâques, Graduel triplex, éd. de Solesme, Desclée de Brouwer

Mozart, *Don Giovanni,* Eulenburg

Berlioz, *Lelio,* éd. au choix, Breitkopf ou Kalmus ou Broude & Brothers

Schönberg, *Erwartung,* Universal

Webern, *Orchestration de la Fuga ricercata à 6 voix de J.S. Bach,* Universal

Ligeti, *Atmosphères,* Universal

— **Concours interne, session 1990**

Deuxième épreuve écrite d'admissibilité

— Le mythe du séducteur dans l'opéra mozartien.

— Musique de scène et mélodrame de Beethoven à Schönberg et les grands courants de sensibilité au XIXe siècle.

— La relation entre timbre et texture musicale dans la musique européenne au XXe siècle dans ses rapports avec la mise en cause du ***sujet*** dans la création contemporaine.

Textes de référence

Mozart : *Don Juan* (Edition Eulenburg).

Berlioz : *Lelio* (au choix, Edition Breitkopf ou Kalmus ou Broude and Brothers).

Schönberg : *Erwartung (Edition Universal).*

Webern : *Orchestration de la Fuga ricercata à 6 voix de J.S. Bach* (Edition Universal).

Ligeti : *Atmosphères* (Edition Universal).

■ Programme de l'épreuve facultative d'éducation musicale du baccalauréat de l'enseignement du second degré et du baccalauréat technologique excepté le baccalauréat F. 11, pour la session 1990 (B.O. n° 29).

— Manuel de Falla : *Nuits dans les jardins d'Espagne*
— Maurice Ravel : *Don Quichotte à Dulcinée ;*
— Alban Berg : *Concerto à la mémoire d'un ange.*

HISTOIRE DE LA MUSIQUE ET MUSICOLOGIE D.E.A. ET DOCTORAT 1989-1990

Université de Paris-Sorbonne (Paris IV)

U.F.R. de MUSICOLOGIE

1, rue Victor Cousin
75230 PARIS CEDEX 05
Escalier G - 3e étage

Tél. : 40.46.26.06 (secrétariat)

• Responsable de la formation doctorale : **Professeur Edith WEBER.** Bureau 408 - Tél. : 40.46.26.05.

• Conditions d'admission : Maîtrise ou titre admis en équivalence. Les étudiants titulaires d'une maîtrise *non* francophone doivent réussir une épreuve de langue française. En cas d'échec, ils sont admis en année préparatoire : D.F.A.P. (diplôme de fin d'année préparatoire au 3e cycle).

• Cursus des études : 5 ans. Le D.E.A. (diplôme d'études approfondies) se prépare en un ou deux ans. L'**assiduité** à deux cours et deux séminaires **est obligatoire.**

• Dépôt de la demande d'admission : fin octobre 1989 ; elle doit être signée par le directeur de recherche *et* le responsable de la formation doctorale qui transmettra le dossier **complet** (demande, une photo, deux grandes enveloppes, copies des diplômes).

Formation théorique et pratique :

1. COURS DE D.E.A.

• *Initiation aux méthodes analytiques en musicologie* **(Prof. Serge GUT)**

• *La pensée musicale dans la civilisation européenne* **(Prof. D. PISTONE)**

• *Sciences auxiliaires de l'histoire de la musique* **(Prof. E. WEBER)**

• *Musiques du XXe siècle (Orient et Occident)* **(Prof. M. KELKEL)**

II. SEMINAIRES ET INITIATION A LA RECHERCHE

Les séminaires sont assurés dans le cadre du *"Centre d'études de la musique française aux XVIIIe et XIXe siècles"* (directeur : **Professeur Jean MONGREDIEN**), avec la participation du **Professeur Jean-Rémy JULIEN**, *et* du *"Groupe de recherche sur le Patrimoine musical"* (directeur : **Professeur Edith WEBER**), avec les six équipes suivantes :

• *Vie musicale — Hymnologie comparée* (musique ancienne *jusqu'à la musique baroque* (Prof. Edith WEBER)

• *La musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles* (Prof. C. BELTRANDO-PATIER)

• *La musique de clavier en France de 1750 à 1850* (Prof. Pierre GUILLOT)

• *La musique en France aux XIXe et XXe siècles* (Prof. Danièle PISTONE)

• *Histoire du langage musical aux XIXe et XXe siècles* (Prof. Serge GUT)

• *Histoire de la musique, fin XIXe et XXe siècles* (Prof. Manfred KELKEL)

Les cours (2 heures par semaine) et les séminaires (deux heures) sont bloqués (Mercredi, Jeudi, éventuellement Samedi) et fonctionnent en alternance. D'autres cours et séminaires peuvent être choisis en fonction du sujet et des méthodes, en accord avec le directeur de recherche et le responsable de la formation doctorale.

• **EPREUVES DU D.E.A.**

• Deux questions de cours (1 écrit, l'oral, 1 note d'assiduité pour chaque cours)

• Deux séminaires (1 note d'exposé, 1 note d'assiduité pour chaque séminaire)

• Soutenance d'un dossier (avec questions de culture générale)

• **DEPOT DU SUJET DE THESE** (arrêté ministériel du 5.07.1984) :

après l'obtention du D.E.A. en Histoire de la musique et musicologie (fin octobre), décerné par l'*Université de Paris-Sorbonne.* Les résultats obtenus au D.E.A. détermineront l'orientation ultérieure (cursus long ; cursus court).

• On trouvera de plus amples renseignements sur les panneaux d'affichage à l'U.F.R. de Musicologie et dans le fascicule n° 4 : ***La recherche (Paris IV)***, 1988, pp. 223 à 234.

■ Programme pour les épreuves :

- A2 (histoire de la musique et critique d'enregistrement) du brevet de technicien Métiers de la musique ;

- A4 (histoire de la musique) du brevet de technicien Facture instrumentale qui seront subies lors de la session 1990

— Le programme préparant à la seconde partie de l'épreuve A2 (histoire de la musique et critique d'enregistrement) du brevet de technicien Métiers de la musique sera le suivant :

• Analyse de l'oratorio **Jeanne au bûcher** d'Arthur Honneger.

• Le poème symphonique, des origines à nos jours, hors de France.

— Le programme préparant à l'épreuve A4 (histoire de la musique) du brevet de technicien Facture instrumentale comportera les six œuvres suivantes :

• Passereau : *Il est bel et bon.*

• Haendel : *Concerto pour trompette et orchestre à cordes en la bémol majeur.*

• Schumann : *Carnaval* (10 premières pièces).

• Falla : *Nuits dans les jardins d'Espagne.*

• Ravel : *Don Quichotte à Dulcinée.*

• Berg : *Concerto à la mémoire d'un ange.*

MINISTERE DE LA CULTURE

Le Ministère de la culture, de la communication, des grands travaux et du bicentenaire en collaboration avec la direction générale de l'Agence nationale pour l'emploi mettent en place un service télématique "offres d'emplois artistiques et culturels" qui est accessible sur le 36 16 SICI (Service d'information des artistes, créateurs et interprètes du ministère).

Ce service est un relais d'informations professionnelles destiné aux artistes de toutes disciplines.

Son but est de faire connaître les informations existantes dans ces différents domaines, d'orienter les artistes vers les administrations, les organismes professionnels compétents et de valoriser des centaines de structures et de supports de l'information.

A l'initiative du ministère, une rubrique "offres d'emplois artistiques et culturels" est créée avec le concours de la direction générale de l'ANPE.

GIOVANI PIERLUIGI PALESTRINA (1526-1594)
ET LA REFORME DE L'ART SACRE

par **Philippe Chamouard**
Docteur ès Musicologie

Nul mieux que Victor Hugo, dans son recueil "Les rayons et les ombres, n'a chanté les louanges de Palestrina qu'il a salué comme "le Père de l'harmonie". Selon le poète encore, "la musique est née au XVI[e] siècle". Sans prendre à la lettre, évidemment, les visions romantiques du poète, le nom de Palestrina symbolise la perfection polyphonique musicale de la Renaissance italienne du XVI[e] siècle. A la suite des réformes accomplies par le Concile de Trente, Palestrina, devenu un artisan de la Contre-Réforme est apparu comme le sauveur et le réformateur de la musique sacrée. Entretenue pendant près de trois siècles, cette double légende palestrinienne cache une réalité quelque peu différente qui, loin de ternir la réputation du Maître romain, l'élève au contraire au plus haut rang des génies universels.

Au moment de la naissance de Palestrina, en 1526, les arts en Italie et à Rome plus particulièrement, sont en pleine expansion. Malgré les guerres, les épidémies et les fléaux de toutes sortes, les savants et les artistes déploient une activité remarquable. On assiste à la construction de nombreux édifices, principalement des églises — la basilique Saint-Pierre est commencée — et des palais. En s'attachant les artistes capables de magnifier leur cadre de vie, les Papes et les Cardinaux sont les véritables mécènes. Selon leur goût, ils collectionnent les manuscrits anciens, font entreprendre les fouilles de l'ancienne Rome, donnent des fêtes somptueuses... Quel chemin ont parcouru les Romains depuis un siècle ! Le temps où les Florentins les dénigraient est révolu. Désormais, la cour pontificale et la bourgeoisie romaine affichent un luxe incomparable. Avec les pillages et les massacres du "Sac de Rome" survenu en 1527, on crut un moment que la ville profanée ne s'en relèverait jamais. C'était compter sans les ressources géniales des Renaissants italiens. Quand, un an après avoir dû prendre la fuite, Clément VII rentre à Rome, il trouve une ville meurtrie mais prête à se relever pour briller de plus belle.

C'est dans ce contexte social et culturel qu'apparaît Palestrina. Il est l'aîné, de six ans, de l'autre grand musicien du XVI[e] siècle : Orlando de Lassus. Exactement contemporains (ils mouront à cinq mois d'intervalle), les deux hommes n'ont aucun point commun. Lassus, dès sa jeunesse connaît maintes aventures et fréquente des milieux très divers. C'est un cosmopolite qui, tout en affichant des allures aristocratiques, dirige fort bien sa chapelle et s'acquitte consciencieusement de ses fonctions. Palestrina, au contraire, est un fonctionnaire pontifical — il a servi onze papes — S'il connaît lui aussi une gloire internationale analogue à celle de Lassus, sa vie se déroule à l'ombre des églises romaines. Entouré d'ecclésiastiques, il vivra dans un milieu relativement fermé ; les événements majeurs ne seront autres pour lui que les mutations et les promotions de sa carrière ainsi que les deuils des membres de sa famille.

Dès 1537, le jeune garçon reçoit son éducation musicale à la maîtrise de Sainte-Marie-Majeure à Rome puis occupe le poste "d'organista e Maestro di canto" à la cathédrale de Palestrina.

Mais sa véritable carrière débute en 1551, lorsque son Cardinal-évèque récemment élu Pape sous le nom de Jules III appelle à Rome son jeune protégé qu'il a pu entendre chaque jour à l'orgue de la cathédrale de Palestrina et dont il a apprécié les premiers essais de composition. Palestrina se trouve à la direction et à la maîtrise des enfants de la Chapelle Julia, celle-ci tenant lieu d'école préparatoire pour le recrutement des chanteurs de la Chapelle Sixtine. A partir de cette date — septembre 1551 — toute la carrière du musicien se déroule dans la ville éternelle.

En 1555, Palestrina, soit pour témoigner sa gratitude envers son souverain, soit pour obtenir de lui une nouvelle faveur, lui dédie son premier livre de messes. La récompense est immédiate : par commandement exprès de Jules III, "Ioannes de Pales-

trina" est admis comme chanteur à la Chapelle Sixtine. Trois mois plus tard, le souverain pontife meurt. Marcel II (le dédicataire de la Messe du Pape Marcel) lui succède et meurt à son tour après quelques semaines de règne au cours desquelles il eut néanmoins le temps de demander aux musiciens plus de simplicité et de compréhension dans le discours polyphonique complexe de la musique sacrée.

Palestrina ne va rester que six mois à la Chapelle Sixtine. Le successeur de Marcel II, Paul IV, qui passait pour le plus intransigeant des Cardinaux, réorganisateur de l'Inquisition, exige aussitôt, parmi les chanteurs attachés à sa Chapelle, la démission de ceux qui se seraient mariés ou auraient écrit des madrigaux — pièces profanes incompatibles, selon le nouveau Pape, avec la rigueur morale qu'exige le service de l'Eglise. Coupable de l'un et de l'autre de ces forfaits, Palestrina en est exclu le 30 juillet.

Deux mois plus tard, on le retrouve à Saint-Jean-de-Latran ; poste très en vue par le fait que, parmi les églises de Rome, cette basilique est le siège du patriarcat romain : alors qu'à Saint-Pierre, le Pape est souverain pontife, à Saint-Jean-de-Latran, il est évêque de Rome.

De cette époque, datent le second livre des Lamentations, les célèbres Improperia, l'.hymne Crux fidelis à deux chœurs, les Magnificats à quatre et cinq voix et plusieurs messes dont celle sur ut, ré, mi, fa, sol, la.

Soucieux toute sa vie d'éventuelles promotions de carrière, Palestrina, en 1561, quitte Saint-Jean-de-Latran pour prendre la direction de Sainte-Marie-Majeure. Nouvelle période féconde avec les Quatre grands recueils de Messes, de motets et de madrigaux publiés soit séparément, soit dans des recueils collectifs, nombreux au XVIe siècle.

C'est à cette époque, vers 1565, que Palestrina compose la célèbre Messe du Pape Marcel, à l'origine de la fameuse "légende palestrinienne". Grâce à elle, le maître romain va devenir le sauveur de la musique sacrée, récemment bannie par les Pères de l'Eglise du Concile de Trente en raison de ses artifices profanes.

Deux textes sont les promoteurs originels de cette légende. L'un de 1607, émane d'Agostino Agazzari, noble de Sienne : "Un souverain pontife envisageait d'interdire la musique, mais Palestrina écrit la Missa Papae Marcelli et le convainc de ne rien faire" (1). L'autre est dû au Père Andriano Banchierio qui écrit en 1609 : "Le Pape Marcel ne bannit pas complètement la musique de l'Eglise, car Palestrina lui persuada que la faute incombait aux compositeurs et pas à leur art ; c'est dans ces circonstances qu'il composa la Messe dite Papae Marcelli, dédiée à Paul IV, et y introduisit de nouveau la musique en consonance" (2). Qu'en est-il exactement ?

Le Concile de Trente qui prend fin en 1563 sous le pontificat de Paul IV a décidé que l'Eglise, étant une maison de prières, le rôle des évêques est, entre autre, celui de veiller à ce que les chœurs et l'orgue n'introduisent aucun élément profane. Par ailleurs, ils insistent à nouveau sur le fait que, pour la bonne conduite du culte, l'instruction des clercs doit comporter la pratique du chant grégorien. Après la clôture du Concile qui est prononcée le 4 décembre et dont le souverain Pontife confirme les décisions, plusieurs commissions voient le jour pour mettre en application les dits décrets. Les Cardinaux Charles de Borromée et Vitellozo Vitelli, à qui l'on confie le remaniement des affaires disciplinaires de la Chapelle pontificale, définissent parallèlement un style polyphonique exempt de toute complication afin que les paroles soient aisément compréhensibles par les auditeurs. En l'an de grâce 1564, le 28 avril, ils réunissent les chanteurs pontificaux pour leur faire exécuter devant eux quelques messes et juger ainsi de leur conformité aux nouvelles normes. L'audition terminée, ils n'ont fait que confirmer les dires du Pape Marcel II : "audiri atque percipi".

En réalité, la réforme de la musique religieuse se prépare déjà avant le Concile de Trente et s'opère non à partir d'un seul homme ou d'une assemblée, mais spontanément entre les musiciens qui en sentent la nécessité. Il est normal que la musique considérée comme l'un des premiers artifices ornementaux de la messe, subisse quelque changement en vue d'améliorer le culte. Sur un plan purement artistique, en raison du déplacement vers l'école italienne du centre de gravité tenu jusqu'alors par les compositeurs de l'école franco-flamande du XVe siècle, le changement stylistique se produit presque spontanément et de manière insoupçonnée. A l'image du Gothique flamboyant, le règne de la complication technico-artistique prend fin. Dans un premier temps, Palestrina s'y est illustré brillamment pour progressivement opter vers la clarté, l'expression des sentiments pieux, calmes et mesurés. Autour de lui se groupent un certain nombre de musiciens religieux : Animuccia, Festa, Nanino et Ruffo.

Les nombreuses partitions imprimées à cette époque témoignent de l'intérêt des compositeurs pour la réforme luturgico-musicale. En 1567, Giovanni Animuccia qui publie un livre de Messes, précise son souci de rendre perceptible le texte liturgique. L'année suivante, payé par le préfet de la Chapelle Saint-Pierre de Rome, il encaisse 25 scudi pour des Hymnes, Motets et Messes écrits secundo la

forma del concilio di Trento. Palestrina, à son tour, en publiant son Deuxième Livre de Messes, déclare avoir composé "selon les conseils des sages, une musique d'un genre nouveau". Puis, ce sera le maître d'Antonio Ingegneri, Vincenzo Ruffo qui publie un livre de Messes à cinq voix, selon la réforme du Concile avec "une musique intelligible et la plus claire possible"... La liste pourrait être prolongée.

On le voit, les sauveteurs de la musique sacrée furent nombreux. Par contre, le signal fut probablement donné par le Séminaire romain fondé en 1564 par Paul IV, secondé par Charles de Borromée et Ignace de Loyola. Cet établissement qui reçoit l'élite studieuse de la jeunesse italienne et étrangère sert rapidement de pôle d'attraction en raison de l'importance de l'enseignement musical qu'il dispense depuis la fermeture du Concile. Détail significatif : dès 1565, Palestrina fut le premier maître de Chapelle de cette vénérable institution.

Cependant, la nomenclature des messes imprimées dans les Second et Troisième Livres de 1567 et 1570 contredit la légende du "sauvetage" de la musique religieuse par le maître romain. Qu'il ait voulu apaiser le courroux des Cardinaux à l'égard de la musique polyphonique en écrivant selon les canons du nouvel art, est une chose ; que par la même occasion, il condamne les abus du passé, en est une autre. Car le fait essentiel est là : il continue d'écrire et de publier des messes sur des thèmes de chansons — l'époque voulait que l'on utilise des mélodies préexistantes profanes ou religieuses comme cantus firmus — et cela bien après la clôture du Concile de Trente. Dans son Troisième Livre, figure une Messe de l'Homme armé à cinq voix, écrit en toutes lettres. La Messe De Beata Virgine contient des fragments de textes ou tropes interdits. La célèbre Messe du Pape Marcel n'est en réalité qu'une nouvelle messe — sans le titre — de l'Homme armé. En 1582, Palestrina publiera même une Troisième Messe sur ce thème profane. Ne nous égarons pas lorsque dans sa dédicace à Grégoire XIIIe du Quatrième livre des Motets à cinq voix (voir encadré), Palestrina prêche l'humilité des musiciens face à leurs égarements extra-musicaux. Il a toujours cherché à s'octroyer les bonnes grâces de la cour pontificale.

Qu'à cela ne tienne ! Les XVII, XVIII, XIX siècles et principalement l'abbé Baini (1775-1843), qui un temps sera directeur de la Chapelle Sixtine, n'en glorifiont pas moins Palestrina d'avoir supprimé cette coutume barbare : la pénétration du profane à l'intérieur du sacré. D'ailleurs, les principes de la Renaissance, n'entretiennent-ils pas eux-mêmes cette ambivalence ?

Nommé de nouveau à la direction de la Chapelle Julia, à la mort d'Animuccia en 1571, Palestrina et Zoïlo sont chargés par Grégoire XIII à partir de 1577 de la révision du Graduel romain. Episode non moins célèbre qui va susciter les plus vives discussions. Suite à l'adaptation des textes récents aux mélodies anciennes, des erreurs avaient été commises dans l'édition réformée du Missel et du Bréviaire. Habitués à utiliser le chant grégorien comme matériau de base à leurs fresques polyphoniques, les deux hommes simplifient les mélodies tant et si bien que le musicien espagnol Fernando de Las Infantas s'en inquiète. Soutenu par le Roi Philippe II, il veut faire part de ses inquiétudes au Pape. Ou Palestrina ne s'intéresse guère à la révision du Graduel ou il modifie sa façon de penser, toujours est-il qu'une fois terminée, ni Zoïlo ni lui ne s'empresse de la publier et de réaliser à sa suite l'Antiphonaire. Palestrina se remet à la composition et à la direction de sa Chapelle. Néanmoins, la postérité utilisera le nom illustre du Maître romain pour l'édition dite Médicèenne, publiée à Rome en 1614-1615. La seconde légende était en marche.

A la mort de sa femme, survenue en 1580, Palestrina décide d'entrer dans les Ordres et est admis aussitôt à la première tonsure. Mais il renonce rapidement à cette vocation soudaine pour épouser Virginia Dormuli, riche veuve d'un florentin marchand-fourreur. Avec enthousiasme et non sans habileté, Palestrina prend en main les affaires de sa nouvelle épouse.

En 1583, après avoir essayé en vain d'entrer au service des Gonzague, Palestrina, à l'avènement du Pape Sixte Quint, essaie de se faire nommer Maître de la Chapelle Sixtine. Or, Sixte Quint réduit de 24 à 21 le nombre des chanteurs et il ne faut pas moins de quinze années de service dans le chœur pour accéder à la direction de la Chapelle pontificale. Malgré la renommée dont il jouit en Italie et qui s'étend jusqu'en Allemagne, Palestrina n'accède jamais à cet illustre poste, tel Liszt qui, en raison de ses origines étrangères, se voit refuser l'entrée du Conservatoire par l'italien Cherubini, tel Ravel qui n'obtient pas le grand prix de Rome. Celui que l'on considéra de son vivant comme *"l'Océan vers lequel aboutissent tous les fleuves"* dut se contenter du titre — honorable, il est vrai ! — de compositeur de la Chapelle pontificale.

Après le célèbre Stabat Mater de 1589, avec le Sixième Livre de Messes et le Second Livre de Madrigaux spirituels, Palestrina signe ses dernières compositions. C'est pendant l'impression d'un Septième Livre de Messe, qu'assisté par son ami Philippe de Néri, fondateur de la Congrégation de l'Oratoire, que Palestrina meurt le 2 février 1594.

Sur le couvercle du cercueil, sont gravés ces mots simples : Joannes Petraloysins Praenestinus Musicale.

Exceptés des dédicaces (voir encadré), aucun écrit ne subsiste du compositeur. On aimerait connaître le personnage et ses idées. A t-il rencontré Michel-Ange ? A t-il fréquenté, comme Raphaël, les philosophes et les théologiens ? A-t-il apprécié comme ses contemporains les belles lettres antiques ? A-t-il été un humaniste comme on pourrait le déceler dans certains de ses madrigaux ? Quel a été son degré de spiritualité ? A-t-il été un chrétien libre penseur comme le voulait l'époque ?

Nous ne savons rien de l'homme qui puisse nous renseigner sur l'artiste. Seuls, les portraits révèlent une homme d'apparence sérieuse, calme, volontaire, voire un peu austère, en tous cas maître de lui-même. Point d'anxiété et de fantaisie.

Au-delà de l'homme et de ses légendes, seule, sa musique, considérable, demeure : 105 messes de quatre à huit voix, environ 600 motets, 42 psaumes, 200 madrigaux spirituels ou profanes, 9 ricercari pour orgue, en tout, plus de 900 pièces. Pie XI, en déclarant que "l'art palestrinien est pétri de sagesse chrétienne", résume l'homme et son art. Toute sa vie, Palestrina reste fidèle aux maîtres du passé que sont ces grands ouvriers des XIVe et XVe siècles. Son goût pour la technique , la sérénité de son langage sont ses caractéristiques premières et les principales leçons qu'il donne à la postérité. Un contact permanent et approfondi avec la vieille mélodie liturgique lui font découvrir son utilité et sa valeur comme matériau mélodique. Mais la sensibilité de Palestrina, influencée par la Renaissance, apporte au plein chant toute son expressivité. Ce regard tourné vers le passé lui permet de ne pas se laisser entraîner dans la tempête issue de la confrontation des principes païens et chrétiens de l'époque. Un Lassus ou un Victoria — qui fuit Rome pour se réfugier à Avila — n'y échapperont pas. Chez Palestrina, nulle trace d'inquiétude ou d'incertudes. En cherchant la perfection avec les moyens préexistants, son climat atteint la pureté.

Mais, loin d'avoir copié fidèlement les anciens, son style lui est personnel. Car, si la mélodie reste modale, le rythme acquiert un parfum de liberté, étranger, au XVe siècle. L'harmonie, basée sur l'emploi des accords de trois sons avec broderies, notes de passage et retard est résolument moderne. On décelle des modulations au ton relatif mineur ainsi qu'aux tons voisins, futur moule de la fugue classique.

Telle que la concevait Palestrina, la polyphonie atteignait des sommets impossibles à dépasser. De nouvelles tendances nécessairement apparurent : le drame musical en style représentatif, la basse continue, la venue dans les églises d'instruments autres que l'orgue, la révolution du langage de Monteverdi — lequel arrivait au service des ducs de Gonzague l'année de la mort de Palestrina —, la valorisation des chanteurs solistes, allaient contribuer à enterrer l'œuvre du prénestin. Elle devait attendre sa renaissance au milieu du XIXe siècle avec l'édition de Th. de Witt.

A la même époque, un jeune homme de trente ans s'intéressait aussi au Prince des musiciens. Il s'agit de Richard Wagner. Au service de la cour de Saxe, à Dresde, en montant le Stabat Mater, il voulait introduire à la Chapelle royale "la vraie musique d'église catholique a capella". Pour le maître de Bayreuth, Palestrina demeurait "le modèle de la perfection suprême de la musique d'église".

(1) In Revue de Musicologie T.LVII, 1971, N° 1, p. 11.

(2) Ibid. p. 12.

Discographie page 10

Prochainement, l'analyse du "Stabat Mater" sous la signature de Philippe Chamouard.

Notre Supplément Iconographique[1]

PALESTRINA Giovanni Pierluigi da... (1525-1594)

1. Page autographe des "Improperia"
2. Portrait eau-forte par Giuseppe Ghezzi d'après un tableau anonyme (XVIe siècle)
3. Signature
4. Frontispice gravé sur bois du 1er livre des messes (Palestrina remet son ouvrage au Pape Jules III
5. Page du livre de Madrigaux à 5 voix - 1581.

(1) Réservé aux abonnés à l'édition couplée *L'Education Musicale*, "Supplément iconographique". Ce supplément paraît cinq fois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.

DEDICACE DU PREMIER LIVRE DE MOTETS
A L'ILLUSTRISS, PRINCE
HYPPOLYTE D'ESTE S.R.E.
PRETRE CARDINAL DE FERRARE (1)

Joannes Petraloysius Praenestinus, salut.

C'est une grande force de la musique, non seulement d'égayer mais encore de conduire et diriger de tous côtés les âmes des hommes, et tous les plus sages de l'antiquité l'ont dit, et tous les jours la chose se confirme d'elle-même. Ceux-là méritent d'autant plus d'être blâmés, qui abusent d'un si magnifique présent de Dieu, non seulement pour des choses légères et frivoles, mais encore, comme si les hommes n'étaient pas assez portés d'eux-mêmes vers les choses mauvaises, pour les inciter plus encore au plaisir et à la paresse. Certes, en ce qui me concerne, je me suis toujours, même étant jeune, écarté de cette coutume et j'ai pris grand soin, qu'il ne provienne de moi rien qui pût rendre quelqu'un mauvais et malhonnête. D'un âge déjà mûr et penchant vers la vieillesse, il vaut d'autant mieux pour moi que je persiste dans cette conduite, et tout ce qui appartient en moi à cette faculté, si peu que ce soit, je l'appliquerai cependant (ce petit talent) tout entier à des choses graves et sérieuses et dignes de l'homme Chrétien. Comme j'avais désormais décidé de le faire à jamais, Prince Illustris, je t'offre, comme hommage de mon âme, ce livre dans lequel j'ai renfermé un choix de morceaux qu'on a coutume de chanter à l'Eglise, adapté aux principales fêtes de l'année. D'autres, de genre différent, suivront, si la vie le permet, si Dieu le veut, par lesquels tu verras que les grâces que tu me fais chaque jour n'ont pas été placées chez un homme, nullement remarquable sans doute, mais certainement ni paresseux, ni adonné à l'inertie oisiveté.

Rome, aux Nones de Mai MDLXIX

DEDICACE DU QUATRIEME LIVRE DE MOTETS
SANCTISSIMO D.M. GREGORIO XIII (1)

Il y a trop de vers des poètes qui ne chantent que des amours étrangères à la profession et au nom même de Chrétien. A ces poèmes, œuvres d'hommes visiblement égarés, un grand nombre de musiciens ont consacré tout leur talent et tous leurs artifices. Ainsi, bien qu'ils aient recueilli la gloire due à leur génie, ils ont, par le vice de pareils sujets, offensé des hommes honnêtes et graves. D'avoir été moi-même du nombre de ces musiciens, je rougis et je m'afflige aujourd'hui. Mais puisque le passé ne peut être changé, et que ce qui est fait ne saurait n'être pas fait, j'ai changé de dessein. C'est pourquoi je me suis consacré aux poèmes écrits sur les louanges de Notre Seigneur JESUS-CHRIST, et de sa très Sainte mère, la Vierge MARIE, et j'ai choisi ceux qui renferment l'amour divin du Christ, et de l'épouse de son âme, le cantique de Salomon. J'ai employé un genre un peu plus gai que celui dont j'ai l'habitude dans les chants Ecclésiastiques : Car j'ai compris que le sujet lui-même l'exigeait. Quoi qu'il en soit, j'ai voulu offrir cet ouvrage à ta Sainteté, à qui je ne doute pas qu'il ne donne satisfaction, peut-être un peu pour la chose elle-même, mais surtout pour l'intention et l'effort. Mais si, plaise à Dieu que cela soit, je te donne satisfaction par la chose elle-même, je serai encouragé à en publier d'autres, que j'estimerai devoir être agréables à ta Sainteté. Que notre Dieu conserve le plus longtemps possible GREGOIRE, le Pasteur très vigilant et très affectueux pour son troupeau, et le comble de toutes les facilités.

Son humble serviteur
Joannes Aloysus Praenestinus

AU PAPE SIXTE V
AU BIENHEUREUX ET SAINT PERE LE PAPE SIXTE V (1)
GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA

Je ne fais rien plus volontiers, Très Saint Père, que lorsque je me consacre, selon mes propres forces, au don de la musique, à laquelle j'ai voué ma vie ; c'est-à-dire, comme je n'ai été nullement poussé par d'autres, à gaspiller ce don divin en choses futiles, je m'en tiens à mon principe, de ne faire que des œuvres à la plus grande gloire de Dieu, et qui, d'après leur propre poids en paroles et en pensées, et en même temps soutenues par l'art musical, puissent éveiller facilement les bonnes dispositions de l'homme à la piété. J'ai déjà produit beaucoup en ce genre, depuis longtemps. Qu'aurais-je produit de mieux, en effet ? Ou bien, aurais-je dû dépenser autrement les deux talents que j'ai reçus du Seigneur, en temps et en argent, et qui sont précieux, comme tout or, ainsi que l'enseigne l'apôtre (2), par ces mots : "Exhortez-vous les uns les autres par des psaumes, des hymnes et des cantiques spirituels, et chantez-les du fond de vos cœurs au Seigneur avec reconnaissance". Dernièrement donc, je me suis occupé de (composer) les hymnes quotidiens des vêpres. Ce travail, tel qu'il est, je le présente en toute humilité à Votre Sainteté : mais, comme le sujet même est de plus en plus cher à Votre Sainteté, j'espère que mes efforts rencontreront la même approbation, sinon à cause du talent et de l'art que j'y ai mis, du moins à cause de ma bonne volonté et de mon effort.

Rome, le 16 avril 1589

GIOVANNI PIERLUIGI

(1) In Mercure de France MCMXII pp. 59-63.

(2) Saint Paul, Epître aux Colossiens, III, 16.

DISCOGRAPHIE - COMPACT-DISCS

1) **MESSE DU PAPE MARCEL ET ALLEGRI : MISERERE**

Choir of Westminster Abbey, dir. Simon Preston
Archiv. Prod. 415517-2.

2) **MESSE DU PAPE MARCEL ; ALLEGRI : MISERERE ; MUNDY ; VOX PATRIS CAELESTIS.**

The Tallis scholas, dir. Peter Philips, Gimmel records CDGIM 339.

3) **MESSE DU PAPE MARCEL, CANTIQUE DES CANTIQUES**

Wiener Motettenchor, dir. Bernard Klebel
Christophorus. 74512

4) **MISSA PAPAE MARCELLI, MOTETTEN : TU ES PETRUS, LAUDATE DOMINUM U.a.**

Regensburger Domspatgen, dir. Georg Ratzingen, Emi CDC 7-47528-2.

5) **MISSA NIGRA SUM, PLAIN CHANT**

The Tallis Scholars, dir. Peter Philips, Gimmel Records, CD GIM 003.

6) **MISSA BREVIS, MISSA NASCE LA GIOJA MIA.**

The Tallis Scholars, dir. Peter Philips, Gimmel Records, GIM 008.

7) **CANTIQUE DES CANTIQUES, MADRIGALI SPIRITUALI**

The Hilliard Ensemble, dir. Paul Hillier, Emi CDS 749 010-8.

8) **MISSA ASSUPTA EST MARIA, MOTETS**

La Chapelle Royale, dir. Ph. Herrewegue, Ricercar, RIC 008029.

9) **MOTET AND MASS TU ES PETRUS ; VICTORIA : MOTET AND MASS O QUAM GLORIOSUM**

Choir of King's College, Cambridge, dir. Stephen Cleabury. Decca 410-149-2.

10) **STABAT MATER ET MOTETS ; ALLEGRI : MISERERE**

Choir of King's College, Cambridge, dir. Sir David Willcoks. Decca Ovation 421-147-2.

Prenez connaissance de nos nouveaux tarifs.

Renouvelez sans tarder votre Abonnement

Les Cahiers du Cenam

— "Musique et danse des 3/6 ans.

Ce dernier cahier doit être lu par tous les instituteurs, animateurs, ou jardinières d'enfants. Enquêtes, expériences collectives aideront à l'éveil musical du tout petit en maternelle ou en atelier du mercredi.

— Autre ouvrage : "Musiciens traditionnels d'en France".

48 musiciens professionnels sont présentés sous forme de fiches-portraits contenant une biographie, une discographie, le nom de leur agent.

Ouvrage bilingue français/anglais réalisé grâce aux concours du ministère des Affaires Etrangères, de la direction de la Musique et de la Danse, de la SACEM, de l'ADAMI, de la FCM (ex FCDMS).

Il est distribué avec l'aide de l'Association Française d'Action Artistique et du Département des Affaires Internationales dans 600 lieux à travers le monde.

A commander au CENAM
51 rue Vivienne, 75002 Paris

A LA DECOUVERTE DES MOTS-SONS ET EMOTION DU LANGAGE

par **Denise CLAISSE**
Professeur agrégé d'éducation musicale

I - REFLEXION

La Musique comme le langage est affaire de sons : parler comme chanter, c'est faire s'épanouir les sons de notre langue. Parler, c'est traduire la pensée en termes sonores ; car, c'est une évidence, il n'y a pas de lettres, ni de syllabes sans son, ni son sans musicalité. Les hommes politiques, les acteurs, les orateurs sont conscients du pouvoir des sons dans les mots transmis oralement. (Ex. Général de Gaulle en juin 40). Ils savent être des artistes du langage et jouent de l'instrument-voix comme d'un instrument de musique. Car bien parler, c'est être capable de moduler les intonations, de varier les intensités, de diversifier les rythmes des phrases, de ménager des silences expressifs, de mettre le phrasé en valeur, de faire vivre le message par des balancements rythmiques ; c'est donc savoir équilibrer le discours autant sur le plan du sens que des sons de la langue. Derrière toute parole de qualité réside une attitude fondamentalement musicale.

Si le professeur ou l'instituteur n'ont pas besoin de posséder une science vocale aussi exigeante que celle d'un orateur ou d'un chanteur, il a néanmoins besoin d'une excellente maîtrise de sa voix, médium de la communication entre ses élèves et lui, pour maîtriser autant le contenu sémantique que l'expression phonique.

D'autre part, plus notre faculté d'émission des sons de la langue est consciente, plus notre faculté d'entendre les nuances acoustiques augmente. Notre expérience linguistique s'enrichit alors et nous sommes mieux armés pour communiquer efficacement avec notre environnement. Car l'enfant est auditeur du monde : pour apprendre, sa voix répétera ce que son oreille aura perçu (la voix ne reproduit que ce que l'oreille entend !) Si ses parents sont ses premiers modèles vocaux, ses maîtres d'école à l'âge de la scolarisation auront sur lui une influence aussi grande que celle des siens. Phoniquement imbibé des structures sonores de ses proches, il ne retient au départ qu'un va et vient sonique et s'intéresse aux sons avant de saisir le sens.

Suivons le cheminement auditif et vocal d'un enfant ; déjà 5 mois avant la naissance, l'enfant, fœtus de 4 mois reçoit des perceptions auditives in utéro. Si les paroles ne sont pour lui qu'un magma sonore incohérent, il peut saisir 60% des voyelles et capter rythme et musique des phrases. Ainsi la "coque" musicale du langage va en premier sculpter son audition. Et les chansons maternelles en lesquelles les voyelles sont naturellement allongées, seront sa nourriture auditive privilégiée. A la naissance, le cri sera la première manifestation de sa vie et sa première affirmation vocale, après quoi commencera le grand dialogue qu'est la vie. Aux sons de la voix de sa mère, il comprend les intentions à son égard. Sons auxquels il répondra par d'autres sons : ceux de son expression du moment, pleurs et gazouillis - Mots-sons et émotions précèdent la compréhension des phrases.

Dès 8, 9 mois l'enfant vocalise sa vie : il joue avec ce flot acoustique sortant de sa bouche par vagues successives. On parle de hochet vocal ! - Cette étape écoulée, c'est encore avec la voix qu'il passera de l'inconscient des sensations au conscient par le langage, prononçant les premiers mots par mimétisme, imitant ceux qui lui serviront de premiers modèles vocaux.

Pour mieux saisir toutes les composantes du langage, jouons à "Dites une phrase pour voir". Les phra-

ses dites, qui n'ont aucun lien entre elles, mettent en lumière le rôle du rythme de la parole : tandis que le déprimé fait trainer les mots, une personne en bonne santé qui a du caractère a un rythme équilibré dans son expression et un tempo d'élocution bien affirmé. De même, si le déprimé à une voix monocorde, l'homme en bonne condition physique à l'aise dans la vie, module ses intonations. Enfin l'intensité donne des indications sur la personnalité du locuteur. Un étranger, dans un pays où il ne comprend pas la langue, ne perçoit dans un premier temps que les para-langages de la voix, sorte de forêt derrière les mots.

Un travail de prise de conscience de la voix peut aider à ce que nos para-langages soient en harmonie avec notre moi profond. Car être mieux dans sa voix, c'est être mieux dans sa peau et être mieux dans sa peau, c'est mieux communiquer avec autrui.

On constate souvent à l'âge adulte, un appauvrissement de la fonction vocale. Le lieu d'expression vocale semble se rétrécir au cou, zone étroite et vulnérable, lieu de fermeture et d'angoisse. Canalisant sa voix dans sa gorge, y logent... des chats !...

Pour tenter une redécouverte des sons des mots et pour mieux percevoir le message sensible du langage, je vous propose d'effectuer un travail à partir de mots de la langue courante dans le but d'observer les différentes parties du corps rentrant en jeu dans l'expression vocale.

II - PRATIQUE

1) TRAVAIL VOCAL - Béjart : "Un instant dans la vie d'autrui. Je crois que la compréhension de n'importe quoi est toujours plus profonde quand elle passe par le corps. Le corps d'abord. Le cerveau agira ensuite". Nous commencerons donc par le corps.

— Observation du fonctionnement naturel de la voix : place du soufle.

Chant : A la claire fontaine. Nous observons que l'émission sonore se fait sur l'expiration, phase de détente de la respiration. Donc : Parler ou chanter, c'est produire un souffle sonore dans la détente.

Une voix comme une fleur
peut s'épanouir
Une voix comme un fruit peut mûrir
Une voix comme un vin peut
se bonifier en vieillissant

Il s'agit de savoir éclore des dons à l'état latent.

Fonctionnement de la voix

1) *Soufflerie :* la respiration dont dépend l'intensité.

2) *Emetteur :* les cordes vocales (15 à 20 mm !) dans le larynx, derrière la pomme d'Adam, à hauteur de la 5e vertèbre cervicale dont dépend la hauteur.

3) *Amplificateur :* toutes les cavités de la tête et du thorax servent de résonateur, dont dépend le timbre.

Parler ou chanter c'est faire vibrer à l'unisson l'air qui est à l'extérieur avec celui qui est à l'intérieur de nous. Bien parler ou bien chanter nous aide à mieux nous sentir en harmonie, nous permettant de mieux communiquer avec les autres.

Nous respirons en moyenne 21.600 fois par jour ! Cela vaut la peine de bien savoir faire !

Dans le chant, le tronc entier est le siège de la respiration, essentiellement abdominale. Notre centre de gravité semble être placé dans le hara (approximativement à trois doigts sous le nombril). Lors d'une inspiration profonde, le diaphragme, que nous trouvons en riant ou en hoquetant, s'abaisse. Les cordes vocales s'écartent d'autant plus que l'inspiration est profonde. Elles s'affrontent lors de la phonation.

Exercices de prise de conscience du rôle
— du diaphragme
— des lèvres
— des joues
— de la mâchoire
— de la nasalisation
— de l'articulation
— de la projection dans l'espace

Conclusion

1) Une langue est un champ de perceptions auditives et vocales à explorer.

2) Maîtriser sa voix c'est savoir conduire les sensations internes en vue d'obtenir ce qu'on a voulu : le chanteur expérimenté sait utiliser sa voix avec la même précision que le pianiste use de son clavier.

3) Parler ou chanter c'est se promener dans sa voix mais tandis que nous parlons sur l'ambitus d'une quarte dans la langue française, nous pouvons l'étendre jusqu'à trois octaves (24 notes) en travaillant : chanter c'est donc élargir ses possibilités vocales.

D'autre part, la voix stimule l'ère de Broca, centre cérébral du langage. Et si le siège de structuration de la parole est le cerveau gauche, lieu du cerveau cartésien et logique, le siège des émotions et des sentiments est le cerveau droit, lieu d'engrangement du sensible et de l'imaginaire. En clair, prendre conscience des mots-sons et de l'émotion du langage, c'est élargir notre utilisation du cerveau et donc mieux utiliser son potentiel humain.

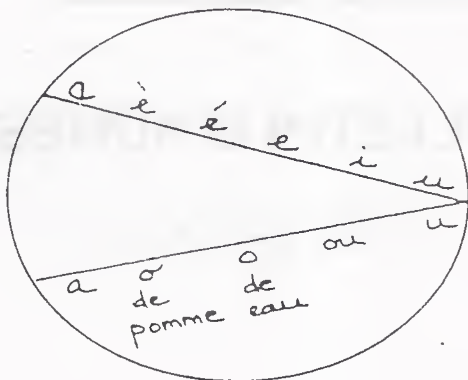
2) GESTES DE L'ORALITE

J.M.G. Le Clezio ("l'Inconnu sur la terre", NRF Déc. 77 N° 299).

"Je veux l'entendre sans cesse la langue - musique (...) Les voix savent chanter et se plaindre, elles savent séduire et faire peur, comme cela, rien qu'avec les bruits glissants de leurs consonnes, les notes claires, les notes graves, et cette mélodie très fine qui se déroule comme un fil, qui s'éparpille comme une fumée. Observons les gestes corporels de quelques mots et tentons de mieux saisir la Langue-Musique dont parle Le Clezio.

Les consonnes sont les percussions du langage et les hommes politiques convaincus de leur message savent en augmenter l'expression.

Parcourons les voyelles pour observer le geste qui les accompagne



Les voyelles changent la couleur des sons.

Leur timbre change le sens des mots. Observons-le dans :

sage singe
songe sauge

Les voyelles apportent couleur, timbre et sont responsables de la mélodie de la langue.

Réflexion sur le pouvoir descriptif des consonnes : les mots gigognes.

Exemple issu des *Couleurs du temps* de Guy Béart. Nous trouvons dans le refrain les mots :

gr onde	gr = furie
r onde	r = action
onde	= clarté
blonde	bl = rêve - lumière

3) DU TEXTE A LA MUSIQUE

Travail à partir d'un poème de Michel LaMart.

Tentative pour extraire la substance musicale d'un texte afin d'accroître la conscience du chant et des rythmes du langage parlé par la diversification des modes de lecture.

— Propositions pour faire sonner ce texte à l'aide d'une 30e de voix :

1) lecture mélangée :

Chacun lit à mi-voix à son rythme en essayant de trouver le ton - On obtient une rumeur.

Le mélange crée une mosaïque de syllabes.

La notion de bruissement de groupe s'en dégage, c'est-à-dire la façon dont un groupe manifeste sa présence sur le plan sonore.

2) travail sur l'articulation :

Chaque syllabe très articulée par chacun en lecture mélangée est ici considérée comme une petite percussion.

3) modulation des hauteurs :

Les mots sont étirés. La couleur des voyelles dont on module la hauteur apparaît alors.

Le temps limité ne me permet pas d'approfondir aujourd'hui cette exploration. Sachons que de nombreux autres modes de lecture sont possibles pour valoriser les sonorités des mots, en jouant sur les rythmes, les colorations et les intonations.

Conclusion

C'est en l'entendant qu'on apprend une langue et en l'entendant correctement, d'où l'importance que le maître ait une voix bien placée et une diction nette. Son exemple est le meilleur moyen d'ouvrir l'esprit de l'enfant à une perception plus consciente des sons, et les propres découvertes sonores de l'enfant qu'il sera invité à explorer seront un excellent moyen de lui donner le goût d'être dans un monde où il est trop facile d'avoir ; car l'expression orale est comme au premier jour de la vie, le plus efficace moyen de l'affirmation de soi. En l'invitant à s'engager corporellement dans le langage, on évitera en classe les dictions pâles, l'ennui de ceux qui écoutent et l'on assistera à une sorte de revitalisation de la parole au travers des diverses manifestations orales scolaires. Invité à oser sa voix dans une expression vocale faisant davantage appel à son imagination sonore, l'enfant développera à l'école, non seulement des connaissances mais aussi sa personnalité. D'autre part, ajouter la mémoire des sons et des émotions à celle des signes, c'est élargir les possibilités de l'enfant et donc augmenter ses chances d'apprentissage, donc de réussite.

L'EDUCATION MUSICALE

Revue Mensuelle

publie dans chaque numéro

- des analyses d'œuvres musicales de toutes époques
- des Etudes sur les Instruments, sur l'histoire de la musique
- des expériences pédagogiques
- des épreuves d'Examens et Concours
- des Avis de Concours

ainsi que Bibliographie - Discographie et toutes informations concernant l'enseignement musical.

Administration : *23, rue Bénard, 75014 PARIS - 45.42.34.07*





l'Education Musicale
23, rue Bénard
75014 Paris
■
Tél. : 45.42.34.07
C.C.P. Nº 990469 C PARIS

BULLETIN D'ADHÉSION

A retourner dûment rempli à « L'E.M. », 23, rue Bénard, 75014 Paris

Abonnement ☐ Renouvellement ☐

Nom : M., Mme, Mlle ____________________ Prénoms ____________________
Profession ____________________ Adresse complète ____________________
____________________ Code postal __________ Ville ____________________
Pays ____________________

Je soussigné, souscris un abonnement

			DOM-TOM Étranger**
SIMPLE	☐ 10 numéros Éducation Musicale	260 F	310 F
COUPLÉ	☐ avec 5 iconographies	285 F	350 F
Suppl. baccalauréat	☐ année 1990 (l'exemplaire)	70 F*	85 F
Cassette baccalauréat	☐ année 1990	82 F	90 F
Disque baccalauréat	☐ année 1990	85 F	95 F
Annuaire pour la Musique	☐ année 1990 (l'exemplaire)	40 F	45 F
Abonnement de soutien ☐ **Avion	☐ comprenant l'iconographie, (le fascicule baccalauréat et l'annuaire)	450 F	600 F

Je verse la somme de __________ F comprenant __________ fascicule(s)

☐ Par virement C.C.P. au nom de E.C.N. - 990469 C PARIS
☐ Par chèque bancaire au nom de E.C.N. (1)
☐ Par mandat en francs français

Date __________ Signature

* Dont 10 F de port. Changement d'adresse : joindre 10 F et la nouvelle adresse.
** PAR AVION : ajouter 100 F par an.

Nos abonnements sont toujours reconduits sauf résiliation 1 mois avant l'échéance.

(1) Cocher les cases de votre choix.

Le Piano Romantique

par **Gérard DENIZEAU**
Professeur au CNED

Que le piano ait connu son apogée à l'époque romantique, personne n'en discute sérieusement ; et la plupart des commentateurs s'accordent sur le fait que la contribution de Schumann, de Chopin et de Liszt relève de ces rares miracles que nous offre l'histoire de la musique. Puisqu'un choix devait être opéré, nous l'avons fait porter sur deux des plus purs chefs-d'œuvre que nous aient légués ces lumineux génies : la *Première Ballade* de Chopin et *Les Jeux d'eau de la Villa d'Este* de Liszt.

La Première Ballade, en sol mineur, de Frédéric Chopin

Partition : Editions Choudens, Paris 1928 - A.C. 13154.

Discographie : Arthur Rubinstein : RCA 630 538 - Samson François : Columbian FCX 861 ou 30 180.

Bibliographie : E. Ganche : *Frédéric Chopin* - Mercure de France, Paris 1921 - N°s 295 et 297 de *l'Education Musicale* (pour l'étude du langage pianistique de Chopin, dans les Polonaises).

La Ballade

C'est au XIVe siècle qu'elle apparaît, chanson à danser d'une haute tenue littéraire ; cette double caractéristique la situe très exactement dans l'héritage de la grande tradition des “trouveurs”. Le sujet en est volontiers choisi dans la littérature épique ou légendaire, voire fantastique.

Au XVIe siècle, la ballade doit céder devant la chanson polyphonique ; elle s'efface alors complètement, pour ne réapparaître qu'à la fin du XVIIIe siècle, sous forme de chant accompagné pianistiquement ou orchestralement. C'est en Allemagne qu'elle est à l'honneur, plus sous sa forme spécifiquement littéraire que musicale (Gœthe). Du Moyen Age, elle a conservé la simplicité structurelle (strophes) et le goût, très marqué, du fantastique : *Le Roi des Aulnes* de Schubert constitue probablement le sommet du genre.

Ce n'est qu'un peu plus tard qu'elle entre dans le monde instrumental. Liszt en écrira deux (en 1848 et 1853), Brahms quatre (op. 10) ; bien d'autres s'y essaieront, mais Chopin les a tous devancés, portant, avec ses quatre ballades, le genre à un niveau insurpassable.

Les Ballades de Chopin

La légende d'un quelconque support littéraire de ces ballades doit être définitivement renvoyée au musée des bienfaisantes fantaisies que suscite l'admiration des chefs-d'œuvre : le héros lithuanien Wallenrod n'a pas plus suscité la première, que les jeunes filles transformées en fleurs la seconde ou les trois Frères Boudrys (à la recherche d'une surnaturelle fiancée !) la quatrième.

Les Ballades de Chopin, comme l'ensemble de son œuvre, ressortissent à la musique pure. Leur production s'échelonne de façon assez régulière, à une époque où le compositeur a atteint la plénitude radieuse de son génie (1836, 1838, 1841 et 1842).

Chopin à l'époque de la Première Ballade

L'œuvre est terminée au début de l'année 1836 ; il s'agit d'une date cruciale dans la vie de Frédéric Chopin.

En août 1835, après cinq ans de séparation, il revoit ses parents, à Carlsbad ; ne pouvant imaginer qu'il s'agit là de leur dernière rencontre, il en éprouve une joie immense. C'est après les avoir quittés, qu'il retrouve, à Dresde, le grand amour de sa vie, Marie Wodzindka, une jeune fille de seize ans, à qui il offre le *Nocturne en mi bémol* (op. 9) et la *valse de l'Adieu* (op. 69).

Revenu à Paris en octobre, il y apprend la mort de Bellini, l'un des amis les plus chers ; dans le même temps, les lettres de Marie, par leur froideur, l'amènent à douter de son futur bonheur. Sa frêle constitution ne résiste pas à ces angoisses : il tombe malade, crache le sang.

C'est au cœur de cette période si tourmentée, en mars 1836, qu'il écrit l'ultime double barre de son immortel opus 23, la *Ballade* en sol mineur.

Bien qu'il faille se défier de toute intervention biographique directe sur la production d'un auteur, cette page magistrale peut à bon droit se présenter comme le fruit d'une âme troublée, mais aussi l'expression d'un artiste fier dont le talent de pianiste et le génie de compositeur reçoivent l'hommage d'un magnifique concert-récital, aux côtés de Liszt, le 9 avril 1836.

Analyse

De tous les grands compositeurs, Chopin est probablement le moins formaliste. Ce qui le conduit souvent, de façon paradoxale, à adopter des schémas structurels d'une déconcertante simplicité, trés proches des moules classiques.

Si l'esprit de la ballade reste essentiellement rhapsodique, Chopin use ici avec évidence du cadre strict de la forme sonate :

— Introduction lente : M. 1/7

— Exposition (avec reprise) : m. 8/124
  • Thème 1 (m. 8) Pont (m. 36)
    Thème 2 (m. 68)
  • Thème 1 (m. 94) Pont (m. 102)
    Thème 2 (m. 106)

— Développement : m. 126/165

— Réexposition : m. 166/208
  • Thème 2 (m. 166) Pont (m. 180)
    Thème 1 (m. 194)

— Coda : m. 208/264

Toutefois le refus du véritable développement, la juxtaposition d'épisodes très différents et l'autonomie complète de chacun des deux thèmes permettent de parler d'un agencement calqué sur ce modèle structurel plutôt que d'une véritable forme sonate.

Introduction
(Largo, sol mineur, m. 1/7, C)

Le déroulement monodique de cette introduction (les 2 mains à l'unisson) lui confère l'aspect d'un pur récitatif, proche de l'effet littéraire. La suspension anxieuse en est accentuée par les élans successifs en arpèges montants, l'abaissement du second degré (*la* b.), les silences et fragments de chromatisme, la réduction progressive de l'intensité (de f. pesante à p. dolce) et la délicate dissonance finale (*mi* b. contre le *ré*) résolue par le silence (exemple 1).

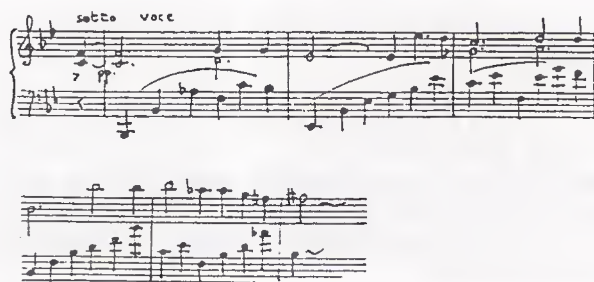


Exposition
(Moderato, sol mineur, m. 8/124, 6/4)

Le premier thème est l'un des plus beaux de toute la littérature pianistique ; triste sans complaisance, mélancoliquement évocateur et d'une immense richesse expressive, il se caractérise musicalement par l'ampleur de la mesure (6/4), le dessin initial des croches, l'ostinato rythmique de l'accompagnement (𝄾 ♩ ♩) sous les valeurs longues de la mélodie (exemple 2).



Aussitôt repris, il est suivi d'un épilogue, sous forme d'un trait brillant, qui conduit au *pont* (m. 36) ; agité, croissant en vitesse et en intensité, celui-ci est basé sur une cellule de quatre croches, motif qui va s'élargissant pour se conclure en grands arpèges montants et descendants. Dans le calme revenu, un balancement de la quinte à vide (*do fa*, et son renversement *fa do*) prépare le *second thème,* annoncé par la chute profonde du *si* bémol ; cette cellule mélodique, d'une élégiaque grandeur, est à nouveau de la meilleure veine du compositeur (exemple 3).



Un épilogue, habilement dérivé de la tête du *premier thème,* conduit au retour de ce dernier (m. 94), en la mineur, sur une pédale de *mi* à la basse, pédale qui soutient également le très bref *pont* de quatre mesures et sonne la magnifique reprise amplifiée du *second thème* (m. 106), en La Majeur. La riche texture harmonique et les octaves de la main droite donnent à ce thème une puissante splendeur que sa première exposition ne laissait pas prévoir.

Développement
(*piu animato,* m. 126/165)

Il s'agit beaucoup moins d'un développement traditionnel, issu du matériau mis en œuvre auparavant, que d'un scintillant épisode de virtuosité légère, d'une souriante illumination, aux frontières de l'improvisation. La main droite court, en croches véloces, par-dessus les accords et octaves de la main gauche, puissante et d'un grand dynamisme rythmique.

Réexposition
(m. 166/207)

La présentation inversée des deux thèmes en forme la principale originalité ; le *second thème*, en Mi bémol Majeur, enrichi harmoniquement, s'enchaîne au *pont* (m. 179) qui nous ramène au *premier thème,* en sol mineur, sur une pédale de *ré*. Un crescendo poignant et tendu se résoud sur une extraordinaire cadence en sol.

La *Coda* (Presto con fuoco, m. 208/264) se déchaîne aussitôt, sur une mesure *alla larga* (2/2) ; d'une éblouissante virtuosité, son efficacité rythmique est due à l'attaque à contre-temps des accords de la main droite. Partie d'un *ré* profond (m. 242), une gamme chromatique s'élance vers le sommet du clavier et retombe, telle une cascade ruisselante sur un sol sépulcral (m. 250).

Deux nouveaux élans (gammes ascendantes suivies de trois accords et de la tête du premier thème) précèdent le percutant chromatisme, en mouvement contraire puis descendant qui aboutit sur la tonique (double octave, accord de sol mineur dans l'aigu et unisson dans le registre grave).

Liszt : Jeux d'eau de la Villa d'Este

Partition : Neue Liszt Ausgabe - Edito Musica, Budapest, 1975 - I8, p. 23.

Discographie : Lazar Berman - Deutsche Grammophon 2 563 820 - (1977).

Bibliographie :
— Serge Gut : *Liszt* - Editions L'Age d'homme, Lausanne 1988.
— Les n°s 333/334/335/336/344 de *L'Education Musicale* regroupent un remarquable ensemble d'articles de Serge Gut sur les *Années de Pèlerinage* de Liszt.

La musique à programme pour piano

Le genre est spécifiquement romantique. Deux géants le dominent, Schumann et Liszt. Du premier, nous connaissons plusieurs recueils dont l'universelle popularité tient à leur magnificence musicale mais aussi à leur raisonnable difficulté d'exécution qui les met à portée de tout pianiste convenablement armé : *Carnaval, Scènes d'enfant, Kreisleriana, Carnaval de Vienne, Scènes de la forêt,* toutes ces pages ont ainsi reçu l'hommage de millions d'exécutions, parfois maladroites, qui sont le seul gage de leur connaissance approfondie. En ce sens, elles appartiennent au même patrimoine sans frontières que les *Romances sans paroles* du discret et délicat Mendelssohn.

En ce qui concerne Franz Liszt, le problème d'une bonne connaissance : ceux de la dispersion, notamment chronologique (à ce sujet, la lecture des excellents articles de M. Gut - cf. bibliographie - est riche d'enseignements), de l'inégalité dans la valeur musicale et de la fréquente difficulté d'exécution (nombre de ces pages exigent une sérieuse compétence instrumentale).

Parmi les plus célèbres recueils, nous citerons les *Harmonies poétiques et religieuses,* les *Consolations,* les *Légendes* et, bien sûr, les *Années de pèlerinage.*

Les années de pèlerinage

Le titre initial choisi par Liszt, *Album d'un voyageur,* possède l'avantage de clairement préciser le dessein du compositeur. Au cours de sa longue carrière, Liszt est resté littéralement possédé par le démon du voyage ; ce grand artiste fut "européen" avant la lettre, hongrois de naissance, mais aussi français, allemand et italien de cœur et de formation, pour ne pas parler de sa profonde sympathie à l'endroit de la jeune Ecole russe et de ses triomphaux concerts londoniens.

Les *Années de pèlerinage,* une trentaine de pièces, couvrent une large période de la vie du grand créateur, probablement de 1835 à 1877 ; le premier recueil est consacré aux paysages alpestres de la Suisse (*Au lac de Wallenstadt, Les Cloches de Genève, Au bord d'une source...*), les deux suivants à l'Italie, la terre des merveilles artistiques qui forment la somptueuse parure de paysages enchanteurs et lumineux. A cet égard, *Les Jeux d'eau de la Villa d'Este* constituent probablement la plus heureuse des synthèses. qui a erré dans ces féériques jardins, où la main de l'homme organise le fascinant concert de multiples sources, ruisselets, cascades et fontaines au flanc d'une colline dont les secrets se dissimulent à l'ombre des grands cyprès romains, ne pourra écouter sans une profonde émotion l'image sonore qu'en a tracée Liszt, écho d'une singulière fidélité tant le compositeur a réussi à se fondre dans l'objet même de son inspiration, opérant ainsi la consubstantiation, si chère aux âmes romantiques, de l'Homme et de la Nature.

Nous ne saurions dire mieux que le compositeur lui-même, dans sa préface au premier recueil des *Années de pèlerinage* (Paris, 1841) : "Ayant senti que les aspects variés de la nature et les scènes qui s'y rattachent ne passaient pas devant mes yeux comme de vaines images, mais qu'elles remuaient dans mon âme des émotions

profondes ; qu'il s'établissait entre elles et moi une relation vague mais immédiate, un rapport indéfini mais réel, une communication inexplicable mais certaine, j'ai essayé de rendre en musique quelques-unes de mes sensations les plus fortes, de mes plus vives perceptions...".

Analyse

En exergue, Liszt a placé cette citation tirée de l'Evangile de Saint Jean :

"Mais que l'eau que je lui donnerai devienne en lui une source d'eau jaillissante pour toute l'éternité"

Les **Jeux d'eau** comprennent 279 mesures à 2/4 : la tonalité générale est Fa ♯ Majeur et le jeu des nuances se fait infiniment mouvant.

La structure dépend intégralement du matériau mélodique ; les liens complexes qui unissent les différents motifs autoriseraient l'hypothèse d'une forme libre, proche de la rhapsodie, dont les divers éléments mélodiques seraient tous issus d'un même substrat fondé sur l'intervalle de tierce.

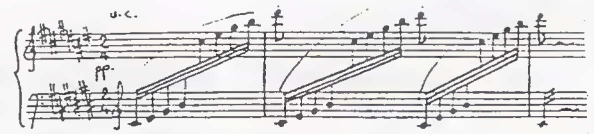
Nous nous en tiendrons à une vision plus traditionnelle, permettant de déterminer une articulation fort simple :

— Introduction (m. 1/40) divisée en deux volets d'une importance sensiblement égale.
— A (m. 41/88), partie basée sur un thème hétérogène.
— B (m. 89/132), bâtie sur un motif caractéristique, issu du premier thème.
— A' (m. 133/182), reprise variée de A.
— B' (m. 183/244), reprise variée de B.
— Coda (m. 245/279), construite sur le thème de A.

Introduction
(Allegretto leggierissimo, Fa ♯ Majeur, m. 1/40)

La première partie de cette *introduction,* en deux vagues montantes et descendantes, met en œuvre un matériau d'une grande simplicité : de fluides arpèges de septièmes évoquant une féerique et immatérielle constellation de gouttelettes sonores jaillissant en fragiles cascades (exemple 1). Un crescendo accompagne la montée vers le registre aigu, jusqu'au forte de la m. 10, suivi d'un reflux jusqu'au pianissimo (m. 15) qui précède la seconde impulsion, un trémolo en quintes brisées. Avec le premier véritable motif, commence la seconde partie de cette introduction (m. 23), basée sur une cellule de deux notes (exemple 2) :

Un bref épilogue se termine en paisibles accords qui annoncent l'entrée du premier thème.



Exemple 1



Exemple 2

A - (piu tranquillo - m. 41/88)

Avec la diaprure irisée de ses trémolos, le *premier thème* s'impose comme une vision, un souvenir dont l'ancienneté aurait troublé les contours, mais préservé l'intense charge poétique. La première partie repose exclusivement sur l'accord de Fa ♯ Majeur et ses renversements (exemple 3a), la seconde fait entendre, à la main gauche, un motif mélodique d'une facture rythmique obsédante (exemple 3, b) :



(a)



(b)

A partir de la m. 55, le trémolo se mue en légers arpèges de tierces et quartes parcourant le registre aigu du clavier. Un court récitatif monodique précède le retour du thème (m. 63), très légèrement modifié.

B - (cantando, m. 89/132)

Un *nouveau motif* surgit, à la main gauche, issu mélodiquement de l'épilogue du premier thème (exemple 4) :



Il procède selon une marche descendante (impulsion sur *si, la #, sol #*) ; lors de sa reprise (m. 109), d'ondoyants arpèges remplacent la première formule d'accompagnement, suivis de gammes montantes en tierces.

A' - (m. 133/182)

Une brusque modulation (Mi Majeur) marque le retour du premier thème, en doux accords arpégés, émis alternativement par les deux mains (en Ré Majeur par la main droite) ; le retour en Fa # Majeur coïncide avec celui de la seconde partie du thème, amplifiée par les octaves de la main droite.

B' - (m. 183/244)

Moins intéressante, cette partie se singularise par l'écriture en canon de la main gauche qui oblige le compositeur à user de trois portées. Un long crescendo mène à l'énoncé (ff. strepitoso) d'un grand motif pentatonique, en octaves, suivi d'un épilogue construit sur le martèlement de trois degrés montants (*ré#, mi#, fa#*) et peu à peu apaisé.

Coda - (piu lento et rubato - m. 245/279)

Baignant dans un doux trémolo, cette *coda* est formée d'une nouvelle version du thème essentiel de l'œuvre ; la seconde partie en est d'abord donnée, puis la première (m. 253) selon un jeu de modulations très expressives : Mi bémol Majeur, Sol Majeur, Do Majeur, La bémol Majeur.

Un crescendo soudain constitue l'ultime sursaut de la matière sonore avant la douce extinction en Fa # Majeur.

Gérard Denizeau
Professeur au CNED

L'INA à Marne-la-Vallée

Le nouveau siège social de l'INA à Bry-sur-Marne, dans le site de Marne-la-Vallée, a été inauguré, le 27 juin 1989, par Jack Lang, ministe de la Culture, de la Communication, des grands travaux et du Bicentenaire, et Catherine Tasca, ministre délégué chargé de la Communication.

Le Centre de Documentation se trouve donc à présent 4 avenue de l'Europe, 94366 Bry-sur-Marne. Tél. : 49.83.24.92. Consultation sur place libre et gratuite de l'ensemble du fonds documentaire. Servive de photocopies.

Les Kindertotenlieder de Gustav MAHLER

par **Serge GUT**
Directeur de l'U.F.R. (musicologie Paris-Sorbonne)

L'année 1901 représente une véritable césure dans l'évolution stylistique du compositeur. En se détournant à la fois du domaine du *Wunderhorn*, de la notion de programme accompagnant les symphonies et de l'alliance du lied et de la symphonie, Mahler opérait une véritable révolution dans son processus compositionnel. Et au départ de cette révolution se trouve le cycle des *Kindertotenlieder.*

Chronologie

Les renseignements sur les dates respectives de composition des différents lieder du cycle ne sont pas toujours précis et restent parfois contradictoires. Les mises au point faites récemment par De La Grange (1) et Christopher O. Lewis (2) permettent d'affirmer désormais avec une grande marge de sécurité que les *Lieder* 1, 3 et 4 ont été composés durant l'été de 1901 et que les lieder 2 et 5 l'ont été pendant l'été 1904 (contrairement aux affirmations antérieures situant la composition des lieder 1, 2 et 3 en 1901 et des lieder 4 et 5 en 1904).

Il est également intéressant de remarquer que le dernier des *Wunderhorn Lieder - Der Tamboursg'sell* — a été aussi composé pendant l'été 1901, étant ainsi exactement contemporain de trois des *Kindertotenlieder.* Il participe de la même atmosphère funèbre et désespérée.

Remarquons également que l'été 1901 voit en outre la naissance des 4 *Rückert Lieder* avec orchestre et de deux mouvements de la *Cinquième Symphonie.* Tandis que les lieder 2 et 5 du cycle seront contemporains de l'achèvement de la *Sixième Symphonie.*

La notion de cycle

Les cinq lieder ont été conçus comme formant un cycle cohérent. C'est ce que le compositeur a précisé à la première page de la partition : "Ces cinq chants forment un tout complet et indivisible et, pour cette raison, la continuité doit être maintenue".

C'est essentiellement le contenu des textes qui permet cette cohésion : il y a une progression du contenu poétique et le dernier lied apporte, en quelque sorte, une solution à ce qui est exposé dans le premier. En outre, il y a une atmosphère esthétique et stylistique commune. Mais il serait vain d'y chercher une quelconque thématique commune. De même, le plan tonal n'est pas convaincant au point de vue structurel : *ré - ut - ut - MI b - ré.* le présent cycle commence et termine dans la même tonalité.

Les textes poétiques

Rückert avait cinq enfants dont les deux plus jeunes contractèrent la scarlatine au lendemain de la Noël 1833 et moururent peu après : ils étaient âgés respectivement de trois et quatre ans. Leur père fut inconsolable et écrivit 423 poèmes sur ce funèbre événement. 241 d'entre eux furent publiés en 1881, lors de la seconde édition. Et c'est parmi eux que Mahler en retint cinq qu'il mit en musique.

Il est regrettable que les poèmes soient rarement reproduits en début de partition, sans la musique ; plus regrettable encore que — quand ils le sont — les séparations strophiques ne soient pas respectées.

L'orchestration

Alors que les *Symphonies* V et VI qui leur sont contemporaines utilisent un vaste orchestre avec, entre autres, un groupe de cuivres bien fourni, les *Kindertotenlieder* se singularisent par une instrumentation sobre et dépouillée qui rappelle — par sa formation d'orchestre de chambre — celle des *Lieder eines fahrenden*

Gesellen. Il n'y a pas de cuivres "durs" et les quatre cors se fondent dans le groupe des bois (qui sont par trois). Mais surtout, les instruments à vent interviennent presque toujours en solistes. En outre, les cors III et IV, le piccolo, le contrebasson, le célesta, les timbales et le tamtam n'interviennent que dans le dernier lied.

I. Nun will die Sonn' so helle aufgehn.

Nun will die Sonn'so hell aufgehn,
als sei kein Unglück die Nacht geschehn !

Das Unglück geschah nur mir allein !
Die Sonne, sie scheinet allgemein !

Du mußt nicht die Nacht in dir verschränken,
mußt sie ins ew'ge Licht versenken !

Ein Lämplein verlosch in meinem Zelt !
Heil sei dem Freudenlicht der Welt.

Maintenant le soleil va se lever dans sa clarté
Comme si nul malheur la nuit n'était arrivé !

Le malheur n'est arrivé que pour moi seul ;
Le soleil luit pour tout le monde.

Tu ne dois pas enclore la nuit en toi,
Tu dois la plonger dans la lumière éternelle.

Une petite lampe s'est éteinte sous mon toit.
Salut à la joyeuse lumière du monde !

On remarquera que l'opposition de la douleur du poète à la permanence et à la joie de la nature est une thématique assez proche de celle du premier des *Gesellen Lieder.*

L'infinie tristesse du poème est traduite par l'ascétisme des lignes contrapuntiques (surtout au début : 1 hautbois et 1 cor), l'extrême douceur des nuances (pp domine ; un seul f, mes. 63) et l'ambitus restreint de la voix (une neuvième mineure allant de *ré* à *mi b).*

Le poème en quatre strophes de deux vers chacune conditionne la structure qui est celle du strophisme varié : AAA'A. Le matériau de chaque strophe repose sur trois éléments thématiques :

— un thème d'introduction, toujours instrumental ;

— un thème propre au premier vers de chaque strophe, très diatonique : a.

— un thème propre au second vers de chaque strophe, alternant chromatisme et diatonisme ainsi que majeur et mineur d'un même ton. Il se subdivise en quatre éléments bien typés :
b = α + ß + γ + δ.

Tous ces thèmes et éléments thématiques seront utilisés avec beaucoup de souplesse et soumis au principe de la variation : passage de l'instrument à la voix, augmentations, diminutions, canons, inversion de l'ordre d'apparition, etc.

thème d'introduction
mes. 1
thème a : mes. 5
thème b : mes. 11
α)
mes. β) 14
γ) mes. 16
δ) mes. 18

Les quatre éléments du thème "b" se caractérisent ainsi :

α = montée chromatique
ß = boucle mélodique expressive
γ = l'élan avec retombée appoggiaturée
δ = mélisme conclusif

Voici maintenant la découpe du lied :

Introduction

I A : a (mes. 5-10) - b (mes. 11-15) (éléments α et ß).
Intermède instrumental (mes. : 16-21) (avec Y et δ).

Introduction reprise (amputée de sa première mesure) (22-24)

II A : a (29-31) - b (32-36) (avec α et ß).
Intermède instrumental (37-40) (avec Y et ß).

Introduction reprise (avec inversion des deux premières mesures) (41-44), prolongée par "a" aux cors (44-47).

III A varié : a (48-51) : th. au hautbois contrepointé par la voix.
b (52-59) avec superposition de α (voix) et Y (violons) aux mes. 52-55, puis δ à la voix.
Intermède instrumental sur ß développé (60-63).

Introduction reprise (flûte) et contrepointée au hautbois (64-67).

IV A : (68-72) - b (73-84) avec α aux violons et en partie à la voix, ß à la voix, Y aux violoncelles et δ à la voix.

Remarques

Le thème "a" est souvent pris en diminution à l'orchestre, parfois même en imitation canonique (2e strophe).

Les éléments α, ß, Y et δ se partagent entre la voix et les instruments et apparaissent dans des ordres et des combinaisons variés.

Le diatonisme est prépondérant. Seul l'élément ∝ est chromatique et — quant il est développé — l'élément ß.

La tonalité est fortement marquée, avec de fréquentes pédales de tonique et de dominante. Mais il y a une fluctuation savoureuse entre majeur et mineur (du même ton) et sensible et sous-tonique. En première et en quatrième strophes, après avoir insisté sur le ton majeur (mes. 12-17 et 74-79), Mahler conclut en mineur (mes. 18-20 et 80-84). Il en résulte un effet d'autant plus lugubre que la note *ré* est atteinte par sa sensible supérieure : *mi b* → *ré.*

On remarquera que le point culminant est atteint à la mesure 55 (sur un *mi b*), alors que le texte parle de l'"*ew'ge Licht*" (la lumière éternelle) ; puis la longue descente vers le *ré* grave correspond au mot "versenken" (plonger dans).

Signalons aussi l'extrême économie de l'instrumentation, avec une utilisation des bois et des cors surtout comme solistes. On n'oubliera pas la note *ré* plusieurs fois répétée par le glockenspiel pendant les trois interludes et le postlude. Pour nombre d'interprètes, elle symbolise la lumière éternelle évoquée par le dernier vers du poème : celle-là même qui brillera à la fin du cycle.

L'élément ß du thème "b" se retrouve à la flûte et au hautbois des mesures 313-316 du premier mouvement de la *Cinquième Symphonie.* Il est très possible que ce ne soit pas un emprunt, mais une simple réminiscence involontaire.

A suivre

NOTES

1. LA GRANGE (Henry-Louis de). *Gustav Mahler* II, pp. 1140-1141.

2. LEWIS (Christopher C.). *La chronologie des* Kindertotenlieder, in : *Revue Mahler Review,* N° 1, déc. 1987, pp. 39-45.

Jacqueline PLANEL

Hommage à Jacques IBERT...

Compositeur français (1890-1962)

(on célèbrera le centenaire de sa naissance en 1990)

Henri Dutilleux écrivait de lui : *"De tous nos compositeurs, Jacques Ibert est certainement le plus authentiquement français. Il est aussi le chef incontesté de notre école contemporaine... L'art de Jacques Ibert échappe à l'épreuve du temps, car il est avant toute chose, essentiellement classique de forme. Mais quelle imagination dans l'ordre, quelle fantaisie dans l'équilibre, quelle sensibilité dans la pudeur"*... (15 février 1945).

Il fut Grand Prix de Rome de composition musicale (1919), directeur de la Villa Médicis (1937) et directeur de l'Opéra de Paris (1955). Il incarne en sa personne comme en sa musique quelques unes des qualités très françaises : le charme, l'élégance, l'esprit, la clarté, l'humour et la vivacité. Son œuvre est d'une grande diversité : **musique symphonique** (*Escales*) - **ballets, musique lyrique** (*Angélique, l'Aiglon...*) - **musique de scène** (*Un Chapeau de paille d'Italie...)* - **des concertos** (*pour flûte... pour saxophone...*) - **musique de chambre** (*sonatine pour flûte, trio, quatuor, quintette pour instruments à vent...*) - **musique de films** (*Golgotha, la Charette fantôme, les Petites Cardinales...*) - **musique vocale...**



Jacques IBERT (1890-1962)

Escale... à New-York (U.S.A.)
(Août 1950)

OUVERTURE DE FETE

(durée : 15' env.)

Cette œuvre, écrite en 1940, fut commandée par le gouvernement français, pour célébrer le 2.600ᵉ anniversaire de la fondation de l'Empire japonais. Elle fut créée à Tokyo en juin 1940, puis exécutée en France à la Société des Concerts du Conservatoire, sous la direction de *Charles Munch.*

Dans l'orchestration on remarquera : *un saxo-alto - trois timbales - des percussions - un glockenspiel - deux harpes - les cordes*... (la partition de poche est en vente chez Leduc).

D'une écriture orchestrale admirable, elle répond à la structure architecturale d'une **"ouverture à l'italienne" : vif-lent-vif.**

Après une courte et brillante introduction, **le premier thème, rythmique** arrive des profondeurs, joué d'abord par les *contrebasses* et se répand comme un sujet de fugue à une partie des *violons* puis à une autre partie des *violons*, étoffés de quelques *bois* ; toujours plus énergiques, toujours plus clairs, jusqu'à ce que les *cuivres* fassent entendre un **second thème imposant et martial.**

Cette marche est ensuite grandie par les *cordes*. Succède un instant de calme et de mystère dans lequel on distingue au passage des *timbales*, la *trompette bouchée, le saxophone...*

Mais le mouvement vif du début reprend, grandit en une large et brillante conclusion *(crescendo)* dans laquelle les *deux thèmes* de la première partie s'imposent et conduisent la fête à son paroxysme.

Voici ce qu'en a dit *Arthur Honegger* dans "Comaedia", journal musical de l'époque...

"Il est difficile, surtout après une unique audition, de "raconter" de la musique et d'autant plus lorsque cette musique se retranche dans le domaine le plus intransmissible, ce qui est le cas pour cette Ouverture, qu'on peut comparer aux grandes "toccatas de J.S. Bach, dont elle est très proche. Par le côté architectural, grandiose de sa forme, par la saveur et la force d'expression des thèmes, par l'admirable sûreté de l'écriture orchestrale, cette œuvre donne une impression de maîtrise absolue".

Exploitation pédagogique

Cette œuvre peut servir d'exemple pour illustrer musicalement :

— la structure d'une **Ouverture à l'italienne,** dans un style d'écriture du XXe siècle.

• **Le style fugué** (impression de poursuite, de fugue, donnée par les entrées successives d'un même thème) comme on peut aussi l'apprécier et le comparer dans les Ouvertures de *Mozart* ou de *Lully*.

• **Le choral** (à l'origine chœur ou chant collectif à capella ; des phrases courtes et simples se répétant symétriquement et terminées généralement par un temps de repos, le choral donne une impression de force ou de belle ampleur.

Cette forme est facilement reconnaissable. Par la suite, *J.S. Bach* a introduit de nombreux chorals dans ses oratorios... *C. Franck* écrivit *trois chorals pour orgue... A. Honegger,* dans le Final de sa *Symphonie pour cordes,* fait entendre un choral joué généralement par la *trompette...*

• **Le crescendo** enfin qu'on peut entendre à la fin de cette Ouverture, peut aussi servir d'exemple pour donner concrètement l'explication de ce *terme italien qui indique une augmentation progressive de la puissance orchestrale.*

Discographie conseillée... EMI C069-12890 (dir. J. Martinon) pour son *prolongement pédagogique :*

Les trois œuvres orchestrales qui composent le disque signalé plus haut, témoignent des caractéristiques essentielles et de l'évolution du langage de *Jacques Ibert :*

— **1922, Escales** ; trois évocations symphoniques qui portent le nom des escales que le compositeur fit au cours d'une croisière en Méditerranée, alors qu'il était pensionnaire à la Villa Médicis...

1) *Rome - Palerme ;* évocation du ciel méditerranéen ; atmosphère chaude, lumineuse et calme de style impressionniste...

2) *Tunis - Nefta ;* la sonorité du **hautbois** qui semble improviser une mélopée sans fin, évoque bien la nostalgie des pays d'Orient. Le *hautbois* est accompagné par les rythmes, pincés par les *violoncelles* et frappés par la *timbale...* on croit alors entendre une **zoukra** (sorte de hautbois) et la *derbouka* (sorte de tambour cylindrique) de la musique traditionnelle tunisienne.

3) *Valence* (Espagne)... et ce sont les rythmes familiers de la **séguedille** (avec le crépitement des *castagnettes* et du *tambour de basque*) ; les accents rudes et fiers frappés par tout l'orchestre, évoquent aussi le **flamenco...** et la langoureuse *habanera* qui vient ensuite, nous plonge sans hésitation au cœur de l'Espagne...

— **1940 Ouverture de Fête**, dont nous venons de parler plus haut...

— **1957 Tropismes pour des amours imaginaires** est le dernier ouvrage symphonique de ce grand compositeur français.

"par son pouvoir d'évocation, par la diversité de ses tempi et de ses couleurs, par son imprévu, cette musique fait bondir le cœur..."

Jacqueline Planel

MUSIQUE AU MUSEE D'ORSAY

Ateliers-Musique

Vendredi 6, 13 et 20 octobre à 14 h 30 à l'auditorium

Ces trois séances exclusivement réservées au jeune public ont un propos pédagogique très librement entendu et présentent les instruments, les compositeurs et les œuvres des XIXe et XXe siècles regroupés chaque fois autour d'un thème :

- **Vendredi 6 octobre** (pour les 8-10 ans) : *Les Animaux en musique*
- **Vendredi 13 octobre** (pour les 11-15 ans) : *Mélodies et chansons autour du thème de l'enfant*
- **Vendredi 20 octobre** (pour les 8-15 ans) : *La clarinette dans tous ses états*

Nouveautés dans l'Edition Musicale

LA REVOLUTION (suite)

En raison des délais d'impression, il ne m'a pas été possible de rendre compte plus tôt des deux recueils publiés par **Jean-Edel Berthier : Chants de 89 et des révoltes**, aux éditions **Berthier-Valmusic,** 18 rue Bourgon, 75013 Paris. Le titre illustre bien le propos : à côté des traditionnels chants de la révolution, on y trouvera *"Le temps des Cerises", l'"Internationale"*, ou encore *"Le p'tit Quinquin", "Le roi d'Yvetot"* et le *"Psaume des Camisards"*. Un choix parfois surprenant mais justifié par le texte de présentation. Chaque chanson est présentée avec un accompagnement de piano relativement simple et l'indication des accords de guitare.

Les Editions **Salabert** ne sont pas en reste avec un recueil intitulé **La Révolution à plein chœur,** *Quatorze chansons de 1789 à 1799* harmonisées pour Chœur à quatre voix mixtes par **Jean Périsson.** La préface du recueil est fort succulente par sa distance aux événements et son humour à froid ; le musicien Jean Périsson situe en quelques mots le paradoxe de la musique dite révolutionnaire. Quant aux harmonisations, volontairement simples, elles rendront grand service aux chorales. Elles ont en particulier l'avantage de donner aux paroles une place prépondérante : l'auteur a laissé à ces œuvres leur caractère de chanson avec accompagnement.

Les Editions **Van de Velde,** dans leur collection Chorales et ensembles instrumentaux, nous présentent **"Un certain air de liberté",** suite pour deux récitants, chœur, flûtes, timbales et tambours, accompagnement de percussions sur cassette, texte de liaison emprunté à l'œuvre de **Victor Hugo,** par **J.P. Blaise, Y. Audard** et **D. André.**

Cette œuvre à géométrie variable pourra constituer un canevas très intéressant tant pour les conservatoires que pour les collèges. Elle est composée de cinq pièces instrumentales et cinq pièces pour deux voix égales et ensemble instrumental, évoquant quelques faits historiques situés entre 1776 et 1815. Laissant une grande place à l'interprétation, elle permet un travail interdisciplinaire réalisable notamment dans le cadre d'un P.A.E. (Projet d'Action Educative). Saluons le caractère réaliste de l'entreprise : l'œuvre, fort intéressante, est vraiment à la portée de tous, même avec de petits moyens.

FORMATION MUSICALE

Les éditions **Magnard** nous offrent dans leur collection *"Pédagogie et Musique"* **La Musique dans l'éducation**, de **Robert Ressicaud.** Cet ouvrage qui date de quelques années et que certains connaissent déjà puisqu'il a été d'abord publié à compte d'auteur, est essentiellement un témoignage sur les activités pédagogiques de l'auteur. Comme il le dit lui-même : "Ce que j'écris, vous aussi vous pourriez l'écrire à ma place. Car ce que je vis, vous aussi vous le vivez à travers votre enseignement si vous êtes enseignant, ou plus généralement à l'occasion de relations avec les enfants. "Une tranche de vie", donc, qui a été mise en forme avec le concours de **Jean Marc Dehan**, et préfacée par **Maurice Martenot** peu de temps avant sa disparition en 1980.

Dans la collection **M. Asselineau - E. Bérel,** les éditions **J.M. Fuzeau** nous proposent **Ecoute et découverte des instruments**, de **M.O. Dugert** et **T. Laurent.**

Le dossier complet comporte une notice, un guide pédagogique, un cahier de Travaux Pratiques et un dossier sonore contenant trois cassettes, deux de présentation des instruments et une de tests sonores. On voit qu'il s'agit d'un ensemble très complet. Attention : ce n'est pas un cours en forme dans le style des disques de présentation d'instruments précédemment édités mais tout un ensemble de matériaux et de séquences sonores que l'enseignant pourra mettre en œuvre au fur et à mesure de ses besoins. Le cahier de travaux pratiques n'est pas seulement un recueil de tests mais contient en même temps de précieux renseignements sur les différents instruments présentés. Il s'agit donc d'un outil pédagogique qui pourra rendre de grands services tant aux Ecoles de Musique qu'aux collèges. On ne dira jamais assez combien une présentation détaillée des instruments à nos jeunes élèves de Conservatoire pourrait aider à désengorger les classes de piano... Les cassettes d'excellente qualité et faisant appel aux meilleurs enregistrements ou à des enregistrements originaux présentent les instruments soit en situation dans l'orchestre soit seuls, dans leurs différentes possibilités sonores. Il s'agit donc d'un instrument pédagogique tout à fait remarquable.

DEPISTAGES DE FAUTES. *Fin d'Etude - Supérieur.* **Anne Le Forestier.** Ed. **Alphonse Leduc.**

J'emprunte quelques lignes à Alain Louvier, qui préface ce travail "Il ne faut pas confondre" dépistage de fautes "et" "Chasse aux fausses notes". Le grand mérite de ce recueil est de proposer davantage des "variantes", des "déviations" plausibles et respectant le style de chaque auteur". Le recueil est composé entièrement de pièces d'orgue enregistrées avec les "fautes" par André Isoir. L'instrument utilisé (le Kœnig du CNR de Boulogne-Billancourt) est parfaitement lisible. Il sera quand même bon, si on n'est pas organiste, de se familiariser un peu avec les particularités de l'instrument (mixtures, nomenclature des jeux) avant de se lancer dans une aventure tout à fait excitante il faut bien l'avouer. Le recueil est bien entendu fourni avec le "corrigé", c'est-à-dire le texte fautif réellement entendu sur la cassette.

Les clés à votre portée en trois recueils **Roland Lemètre**, éd. **A. Leduc.**

J'avoue avoir été un peu surpris par le contenu : je m'attendais à une "nouvelle méthode" fondée sur des principes pédagogiques originaux ou que sais-je encore... et j'ai trouvé tout simplement une série d'exercices systématiques conduisant à la pratique des sept clés selon une progression tout à fait traditionnelle.

Déçu ? Après tout, non : sans doute n'y a-t-il pas, pour apprendre à lire, besoin d'une méthode miracle mais seulement de beaucoup de patience et de persévérance aidées par des exercices judicieux. C'est exactement ce que nous offre Roland Lemètre dans ces trois volumes.

PROGRAMMES INSTRUMENTAUX élaborés pour les examens et concours de tous niveaux à partir de 1970 par : *l'UFAM*, l'Association *Léopold Bellan*, la *Maison des Conservatoires* et la *FNUCMU*. Editions **Gérard Billaudot.**

Cette compilation sera extrêmement utile pour "situer" les élèves dans les écoles qui n'appartiennent à aucune de ces organisations ou aux professeurs particuliers qui désirent avoir une idée du "niveau" de leurs élèves par rapport aux structures plus ou moins officielles. Un bon "thermomètre" de l'enseignement instrumental et, pourquoi pas, une source d'idées pour élargir le répertoire des élèves.

Il faut faire une place à part à **"La musique du fou intelligent"**, essai philosophique et traité de musicothérapie, de **Jean-Marie Guiraud-Caladou** préfacé par le Professeur **Régis Pouget**, que publient les éditions **J.M. Fuzeau.** Cet ouvrage, qui est une réflexion théorique en même temps qu'un exposé de cas et une incitation à l'expérimentation personnelle sur soi-même est accompagné d'une cassette intitulée : **Relaxation en musique.**

Jean-Marie Guiraud-Caladou, musicien, musicothérapeute, responsable pédagogique de l'enseignement de la musicothérapie à l'université Paul Valéry de Montpellier propose à la fois son expérience clinique et ses réflexions sur sa pratique. Un ouvrage fort intéressant pour les enseignants. La cassette, constituée de compositions originales de J.M. Guiraud-Caladou et Jean-François Labit comporte deux séquences de 35 minutes constituant chacune une séance de relaxation dont le contenu est précisé dans le livre.

Rappelons aux Editions **Henry Lemoine** la parution de **J'aime la musique,** premier volume, Première initiation des tout petits, par **Cléo et Margot.**

Peut-être n'ai-je pas assez souligné, dans un précédent article, l'originalité du propos : cet ouvrage est le fruit de plusieurs années d'enseignement musical auprès d'enfants âgés de 4 ans et plus. Les "méthodes" de solfège s'adressent habituellement à des enfants d'âge scolaire, l'Eveil Musical sans référence aux codages étant réservé aux plus jeunes. Ici, c'est bien d'un solfège précoce dont il s'agit, avec une véritable initiation aux codages traditionnels ; et non pas de l'élaboration de codages spéciaux pour jeunes enfants. Bien sûr, les moyens employés sont adaptés à l'âge des enfants : grosses portées, grosses notes, images évocatrices... Coloriages, vignettes à coller, jeux de reconnaissance complètent ce recueil. On peut être pour ou contre une initiation précoce de ce type. Mais on ne pourra que reconnaître l'intelligence et l'intérêt pédagogique de celle-ci, tant pour des cours collectifs que pour une initiation individuelle par les parents. Les institutrices de maternelle qui commencent en grande section l'initiation aux codages pourront parallèlement y puiser des idées pour l'initiation aux codages musicaux. Les indications discographiques, fort judicieuses, seront également une aide précieuse tant pour les parents que pour les enseignants non spécialisés dans l'enseignement musical.

MUSIQUES A CHANTER pour les classes de Formation musicale. J.P. **Holstein,** Pierre-Yves **Level**, Alain **Louvier.** Editions **Alphonse Leduc.**

Avec le volume 7 de la collection, nous voici au niveau "difficile pour la période allant du Plain-Chant à Jean-Sébastien Bach.

Nous retrouvons les qualités habituelles de cette collection que nous avons abondamment présentée dans des numéros antérieurs (décembre 83, décembre 86, avril 85, février 88...). Redisons simplement que le choix des textes musicaux est une base pour la Formation musicale, que les accompagnements sont abordables sans être simplificateurs, les indications pédagogiques, quoique succintes, fort pertinentes. Enfin, la table finale, donnant les références de plus de cinquante autres extraits déjà repérés et présentés, ne constitue pas la moindre richesse de ce travail.

Nous avons reçu de Madame **Renée Colin** les **Cahiers** et les **Solfèges de Clairette.** La méthode employée paraît tout à fait intéressante spécialement pour les petits : Madame Colin admet en effet à ses cours les enfants à partir de quatre ans. Là aussi, il s'agit d'un apprentissage précoce du solfège. Mais il est difficile de se faire une opinion à partir des seuls cahiers. Aussi Madame Colin est toute prête à initier les professeurs intéressés à sa méthode, qui comporte aussi une approche spéciale du piano pour les tout-petits. S'adresser à Madame Colin, 3 bis rue du Clos d'Alençon, 91140 Villebon sur Yvette - Tél. (1) 60.10.08.63.

Olivier Messiaen a prononcé à Kyoto le 12 novembre 1985 une conférence. On lui demandait de faire en une heure un résumé technique de son langage musical. C'est le texte de cette conférence que les **éditions LEDUC** nous offrent aujourd'hui. La limite même du propos en fait la richesse : la synthèse que fait ici Olivier Messiaen pour un public éclairé mais peu technicien sera abordable par nos grands élèves. Bien sûr, nous devrons y passer plus d'une heure puisque nous aurons la chance de pouvoir illustrer le propos du maître et nos commentaires avec les œuvres données en exemple — ce que Messiaen n'a même pas pu faire ! Mais ce texte parfaitement limpide de 18 pages pourra servir de base indiscutable à une présentation des différents aspects de l'œuvre de Messiaen. Donc, un précieux instrument de travail.

La revue **Musique sacrée - l'Organiste,** plus jeune que jamais continue de publier œuvres nouvelles et articles de fond sur la musique d'orgue et la musique religieuse en général. Elle informe aussi sur les congrès organisés régulièrement. La direction est assurée par le Chanoine **Louis Aubeux.** La diffusion est faite par l'*Association Jeanne-d'Arc*, Longchamp, 88000 Epinal (16) 29.34.60.05.

Si je me permets de parler de cette revue dans le paragraphe consacré à la Formation Musicale, c'est en particulier à cause de l'éditorial de Louis Aubeux dans le n° 202 qui nous est parvenu, où ce qui est dit de la musique religieuse pourrait l'être de toute musique. Louis Aubeux cite en particulier des extraits de la conférence prononcée quelques jours avant sa mort par Joseph Samson, maître de Chapelle de la Cathédrale de Dijon : "La qualité réelle n'est pas le signe d'une recherche extérieure et vaine d'ordre tout esthétique, mais une recherche essentielle d'ordre spirituel...".

MUSIQUES D'ENSEMBLE

Deux nouvelles parutions dans la collection : **Musique instrumentale facile pour formations multiples** dirigée par **Philippe Rougeron.**
Sicilienne (extrait de la 2e sonate en Mi bémol pour flûte et clavier BWV 1031) et **Sarabande** (extrait de la deuxième suite en Si mineur pour orchestre BWV 1067) de **J.S. Bach,** arrangement **Bernard Wystraete, Chant d'espoir** de **Ch. Dachez,** aux éditions **A. Leduc.**

Rappelons que le principe de la collection est une écriture à quatre parties pouvant être jouées par des ensembles à "géométrie variable". Une nomenclature type figure sur chaque recueil ainsi qu'un abondant matériel d'orchestre permettant de faire face à toutes les situations. Cette collection est une bénédiction pour les petits ensembles de nos Conservatoires. On pourra bien sûr toujours discuter sur la légitimité de telles adaptations. Je pense, quant à moi, qu'il faut leur attribuer la même vertu qu'aux réductions pour piano chères à nos anciens : un contact limité, certes, mais irremplaçable avec des œuvres majeures. Avoir "bricolé" une partition apporte toujours beaucoup plus sur la compréhension de son fonctionnement que l'écoute répétée du meilleur disque, et permet ensuite une écoute encore plus active et nourrissante.

Dans un esprit voisin, les éditions **Billaudot** continuent la publication de leur collection **Approche de la musique d'ensemble** réalisée et dirigée par **Guy Lacour.** J'ai déjà rendu compte du dixième recueil paru récemment mais les neuf premiers rendront également de grands services.

Chantador - *Dix harmonisations pour chorales* à 2 et 3 voix égales. **Jacques Berthe - Christian Balandras.** Editions **J.M. Fuzeau.**

Il s'agit du cinquième recueil déjà paru : de Trénet à Marie-Paule Belle sans oublier Dylan et Aufray, une chanson originale sur un texte de Queneau, une chanson du Folklore et deux spirituals, bref un menu varié et attrayant pour nos chorales de jeunes si dynamiques mais aussi si difficiles pour le répertoire... Des harmonisations simples et bien écrites, la possibilité d'un soutien instrumental (piano ou guitare). Une collection à suivre...

Dans la collection **Les cordes faciles**, dirigée par **H.T. MA**, les éditions **Zurfluh** présentent : **Habanera**, extraite de *Carmen*, de **Georges Bizet**, pour trois pupitres de violons, un pupitre de violoncelles et violon principal. Le violon principal exécute la partie de chant tandis que les quatre pupitres constituent l'orchestre. L'adaptation est sans grande difficulté. Le dossier contient le conducteur et les partitions d'orchestre.

PIANO

Le clavier bien tempéré 1 Cahier A : Prélude et fugue en ut M ; Ut m., Ut dièze M. et Ut dièze m. **J.S. Bach.** Texte Original (URTEXT). Analyse et mise en page de **Marcel Bitsch.** Editions **Alphonse Leduc.**

Que voici une intelligente présentation d'une œuvre qui, il faut le dire, s'y prête particulièrement bien. Chaque prélude, chaque fugue est imprimée sur une (ou deux) grande double page, imprimée de telle sorte que la structure apparaît au premier coup d'œil. Selon la formule même de l'auteur, cette nouvelle édition est "à la fois authentique, strophique et pratique". Marcel Bitsch donne également sous forme de tableau de brèves analyses de chacune des fugues.

Les éditeurs nous proposent des séries de pièces pour pianistes débutants. Chez **Leduc**, nous trouvons l'**Album pour ma petite fille.** Six pièces pour piano d'**Edouard Mirzoyan.**

Ce recueil du compositeur arménien E. Mirzoyan s'adresse à des pianistes déjà à l'aise sur leur clavier mais ne comporte pas de grandes difficultés techniques. Les thèmes sont alertes, dans un langage d'aujourd'hui. Une œuvre que les artistes de tous âges auront plaisir à jouer.

Plus spécifiques des débutants : **La boîte à musique,** 23 pièces pour pianistes débutants aux éditions **Lemoine.** Un point commun : il s'agit de 23 pièces de compositeurs japonais choisies et classées par **Christiane Jolivet-Bel.**

La première pièce du recueil semblait annoncer une ambiance particulière, un certain caractère "japonais"... Mais l'exotisme n'est pas au rendez-vous et même, oh ! surprise, quand les compositeurs japonais veulent évoquer une danse arabe, les procédés utilisés sont les mêmes que ceux des compositeurs occidentaux. Cela dit, il serait stupide de bouder notre plaisir. Les pièces sont charmantes, bien écrites, pédagogiquement intéressantes ; bref tout cela s'écoute avec plaisir et devrait enrichir le répertoire des jeunes pianistes.

Quant aux éditions **Salabert**, elles nous proposent **Premier récital**, trois volumes contenant chacun une douzaine de pièces. Parmi les auteurs choisis : *H. Woollet, F. Demierre, Charles Koechlin, Paul Bazelaire, Lazare-Levy, Francis Poulenc.* Il s'agit en fait d'un regroupement de pièces de l'entre deux guerres tirées du fond *Maurice Sénart* et, pour *Poulenc,* du fond *Rouart-Lerolle.* On ne peut que se réjouir de cette remise à jour, notamment pour les très jolies pièces de Charles Koechlin.

Dans la collection **Floreat Musica, Musique pour Cuivres,** les éditions Alphonse **Leduc** nous offrent **La Guerre *(La bataille de Marignan)* de Clément Janequin,** transcription et arrangement de **Roland Lemètre**, pour quintette de cuivres : deux trompettes en ut ou si bémol, un cor (ou trombone), un trombone et un tuba en ut ou en si bémol (ou trombone).

Une transcription fort bien venue et qui devrait sonner remarquablement.

VIOLON

Les jeunes instrumentistes sont favorisés. Voici **Le violon dans l'âme**, pièces pour violon et piano à la première position, choisies, doigtées et annotées par **Bruno Garlej.** Premier volume destiné plus particulièrement aux élèves de 1er et 2e années. Editions **Henry Lemoine.**

Les onze pièces proposées sont aussi variées que bien choisies, les indications de doigté ou de mise en place des doigts fort pertinentes. On aimerait pouvoir autant louer les accompagnements de piano. Ils sont certes très faciles et pourront être joués par des élèves pianistes. Ceci est fort appréciable et devrait contribuer à donner à nos élèves le goût de la musique d'ensemble et la possibilité de la pratiquer. Malheureusement certains sont non pas simples mais simplistes ou un peu indigents. Quel dommage. Fort heureusement il n'est pas bien difficile d'y remédier et on pourra alors tirer de ce recueil tout ce qu'on est en droit d'en attendre.

FLUTE

Les flûtistes n'ont pas été oubliés : c'est pour eux **La flûte enchantée**, choix de pièces pour flûte et piano, depuis les clavecinistes jusqu'aux compositeurs contemporains classées par niveaux et annotées par **Luc Urba.** Arrangements de **Gilles Cagnard.** Premier volume destiné plus particulièrement aux élèves de première et deuxième années, Editions **Henry Lemoine.**

On peut faire à ce volume les mêmes compliments — et pour certaines adaptations, les mêmes réserves — qu'à celui destiné au violon. Mais on ne peut que se féliciter de la parution de volumes semblables dont les petits défauts ne peuvent faire oublier les grandes qualités.

FLUTE A BEC

Six sonates pour flûte alto et basse continue de **G.F. Haendel**, réalisation **Martin Nitz**, Editions **Heinrichshofen.**

Ces six sonates, présentées par deux en trois volumes, sont extrêmement célèbres. L'édition qui nous en est présentée ici est tout à fait intéressante. Outre la clarté de l'impression, ce qui ne gâte rien, il s'agit d'une édition critique avec indication des sources manuscrites et imprimées qui marque clairement la distinction entre basse et réalisation sans rendre pour autant cette dernière illisible. La réalisation, remarquablement écrite pour le clavier, pourra être jouée telle quelle ou, selon le vœu de son auteur, adaptée aux instruments et aux instrumentistes en présence. Des notes d'interprétation et de registration complètent ce remarquable travail. Regrettons simplement de n'avoir qu'une traduction anglaise du texte original allemand.

Suite pour flûte alto et basse continue, Jean Sébastien Bach, reconstitution par **Jean Claude Veilhan** et réalisée par **Danièle Salzer.** Editions **Heinrichshofen.**

Si l'œuvre est de J.S. Bach, la version présentée ici est conjecturale. On lira à ce propos la convaincante préface de J.C. Veilhan, donnée ici non seulement en allemand et en anglais mais même... en français. Une œuvre remarquable à découvrir dans cette version.

Six duos op. 3 pour Flûte Alto. **Jacques Christophe Naudot.** Edition **Heinrichshofen.**

Ces six duos du début du dix-huitième siècle sont en fait une transition par **Hugo Ruf** de duos pour flûte traversière. Le seul changement par rapport à l'original est la transposition une tierce mineure plus haut.

Le même principe a présidé à la publication par le même éditeur des **Six sonates op. 8** de **Joseph Bodin de Boismortier.** Les flûtistes à bec seront heureux de la possibilité qui leur est ainsi donnée d'aborder un répertoire adapté à l'esprit de l'instrument.

Dans la collection **La flûte ancienne** qu'il dirige aux éditions **Alphonse Leduc, Jean-Claude Veilhan** n'hésite pas à nous proposer une version pour flûte à bec alto seule de la **2e partita en ré mineur** BWV 1004 pour *violon seul* de **J.S. Bach.** "La transcription pour flûte à bec a été réalisée d'après le manuscrit original en respectant toutes les indications d'articulations, d'altérations et de dynamique... Afin de restituer l'esprit polyphonique de l'œuvre et la conduite mélodique, les accords essentiels de la partie de violon sont figurés dans celle de flûte sous forme de petites notes à arpéger (Sarabande et Chaconne)." Le sujet est trop épineux pour que je ne laisse pas nos lecteurs seuls juges de la légitimité du propos.

CHANT

Dans la collection **"Compositeurs du XXe siècle"**, les **Editions Salabert** publient **Douze mélodies** d'**Albert Roussel.** Il faut se réjouir que les mélodies françaises soient rééditées chez nous et qu'il ne faille plus, comme pour certains auteurs français (je pense à Reynaldo Hahn) recourir à des éditions américaines. Publiées en 1921 chez Rouart-Lerolle, les voici donc de nouveau disponibles.

Dans la même collection, **Salabert** nous propose également **Mélodies et chansons** de **Federico Mompou.** Voici donc rassemblées en un seul recueil des pièces anciennes ou récentes, déjà publiées ou publiées ici pour la première fois de ce compositeur espagnol né en 1893 et qui fut élève de Samuel-Rousseau.

Est-ce également de la musique du XXe siècle ? Salabert nous a envoyé un recueil intitulé Mistinguett, 12 succès. Quand vous saurez que vous pouvez y trouver "Mon homme", "La belotte", "La cucaracha", sans oublier "Ça... c'est Paris !", j'espère que vous me pardonnerez cette recension frivole dans une revue aussi sérieuse...

Bien d'autres nouveautés nous sont parvenues, que nous réservons pour le mois prochain.

D. Blackstone



bibliographie

• Marc VIGNAL. **Joseph Haydn.** Editions Fayard. 1534 pages, 495 francs.

La bibliographie haydnienne de langue française était jusqu'à présent d'une insigne pauvreté : depuis le "Michel Brenet" paru en 1909, aucune monographie de quelque importance n'avait été publiée. Cependant qu'à l'étranger, Karl Geiringer, Jens-Peter Larsen, Robbins Landon et quelques autres contribuaient efficacement au renouveau des études haydniennes. Marc Vignal, musicologue bien connu pour ses ouvrages sur Mahler et sur Sibelius (ce dernier malheureusement devenu introuvable), comble enfin cette lacune. Il vient de voir son travail récompensé par le prix "Orphée".

Marc Vignal fait ici litière de toute littérature anecdotique ou édifiante, ainsi que des habituels poncifs concernant, notamment, la condition réputée servile du compositeur de la *Symphonie des Adieux*. Le musicologue démontre ainsi que Haydn eut, en réalité, toute latitude dans le domaine de la composition. Ne disait-il pas à son familier et premier biographe Georg-August Griesinger : "A la tête d'un orchestre, je pouvais faire des expériences, prendre des risques, personne n'était là pour me faire douter de moi, de sorte que sans l'avoir voulu, je devins original". Incomparable imagination formelle, mais aussi humour d'un compositeur qui ne s'embarrassait guère de stéréotypes ni de conventions — qu'elles soient sociales ou musicales...

Opus après opus, toute l'œuvre est analysée (thèmes musicaux notés). Le musicologue met toutefois l'accent sur les grandes messes et oratorios de la fin de la vie, pendant haydnien des opéras de Mozart — sur notamment *La Création,* oratorio composé d'après un livret du Freiherr Gottfried von Swieten, dans lequel les préoccupations fraternelles et l'aspect *Aufklärung* (Lumières) ne sont certes pas moins présents que dans *La Flûte enchantée, Fidelio* ou l'*Ode à la Joie.* Notons enfin que la plupart des documents présentés ici étaient, à ce jour, restés inédits en France — en particulier les savoureux *Carnets londoniens.*

L'exigence et le courage. Réjouissons-nous que ces qualités soient, en la personne de l'éditeur Hubert Nyssen, récompensées. Dans la série "Musique", dirigée par Alain Artaud, il publie quatre nouveaux essais :

• **Les Lieder de Wolf,** par Mosco Carner. Editions Actes Sud. 107 pages, 85 F.

Prenant en réversion le titre de l'opéra de Salieri, Wolf aimait à dire : *"Prima la parole e poi la musica".* Pour Hugo Wolf, en effet, le compositeur doit s'effacer entièrement devant les poètes qu'il s'est choisis (Mörike, Gœthe et Eichendorff, en ce qui le concerne). Conception du lied fort originale, si on la compare à celle de ses pairs, les autres compositeurs allemands.

Le musicologue Mosco Carner (auteur, par ailleurs, de monographies célèbres sur Berg et sur Puccini) consacre toute une première partie à l'analyse du style et de l'écriture si caractéristiques du compositeur des *Mörike Lieder.* Chaque lied est ensuite examiné, depuis ceux de 1875 (Wolf avait alors 15 ans) jusqu'aux *Michelangelo Lieder* écrits en 1897, juste avant que l'esprit ne sombre.

• **Les Lieder de Brahms,** par Eric Sams. Editions Actes Sud. 110 pages, 89 F.

A l'opposé de la conception wolfienne du lied, se tient celle de Brahms : pour ce dernier, en effet, le lied est proche de la musique instrumentale, et ses textes empruntés le plus souvent à des auteurs insignifiants (Lemcke ou Daumer) ne jouent qu'un rôle de catalyseur de la sensibilité. Cela n'explique-t-il pas que Brahms fût la "bête noire" de Hugo Wolf ?

Comme dans le volume précédent, nous trouvons ici une analyse d'abord du style et de l'écriture, puis des lieder proprement dits.

• **La Musique d'orchestre de Brahms,** par John Horton. Editions Actes Sud. 92 pages, 85 F.

Beaucoup plus populaire est le Brahms symphoniste : la permanence de ses œuvres pour orchestre, au programme de nos concerts, en témoigne. Un chapitre est consacré à "Brahms compositeur", un autre à "Brahms et l'orchestre". Sont ensuite analysées, dans l'ordre de leur composition, les grandes œuvres pour orchestre : sérénades, concertos, variations, ouvertures, symphonies (principaux thèmes musicaux notés).

• **La musique du Moyen Age,** par Albert Seay. Editions Actes Sud. 255 pages, 140 F.

Tout au long du Moyen Age, la musique s'émancipe du religieux pour devenir profane. Spécialiste des musiques anciennes, le musicologue américain Albert Seay évoque tout d'abord les arrière-plans religieux, philosophiques et musicaux des premiers siècles ; il retrace ensuite les grandes étapes que furent : le plain-chant, avec ses adjonctions successives, la monodie profane, les débuts de la polyphonie, l'Ecole de Notre-Dame, l'Ars Nova (en France et en Italie), le déclin de la musique médiévale...

Un survol intelligent et captivant.

• **Alma Mahler,** par Françoise Lalande. Actes Sud-Papiers, diffusion PUF. Format 15 × 20,5. 67 pages, papier vergé ivoire. 62 F.

Celle qui fut la compagne d'un musicien de génie, d'un peintre visionnaire, d'un architecte et d'un écrivain de grand talent — "la veuve des Quat-z-arts", selon l'appellation quelque peu triviale dont on la gratifiait naguère — connut un étrange destin. Françoise Lalande lui donne voix tout au long d'un texte écrit pour la scène : dialogue d'Alma avec elle-même, à tous les âges de la vie, dialogue avec ceux qui la marquèrent de leur empreinte.

La verticalité d'un texte imprimé — phrases hachées par le sentiment de la peur — confère à cette biographie poétique et dramatique, admirablement intégrée et maîtrisée, une force singulière...

• Norbert DUFOURCQ. **Petite histoire de la Musique.** Collection Références, éditions Larousse. Format 12,5 × 17,5. 190 pages.

Point ou peu d'esthétique dans ce petit manuel constamment réédité et mis à jour, mais bien plutôt de la solide et didactique histoire événementielle. Catherine Michaud-Pradeilles, responsable de cette nouvelle édition, a naturellement mis l'accent sur les transformations de la musique au cours des quarante dernières années. Deux nouveaux chapitres sont ainsi consacrés à "La conquête du matériau sonore" (le sérialisme intégral et ses prolongements ; l'héritage d'Olivier Messiaen : la musique aléatoire : les indépendants) et à "L'art des sons inédits : du sérialisme à l'ordinateur" (la musique concrète ; la musique électroacoustique ; la musique scientifique). Mais, rassurons-nous, Catherine Michaud-Pradeilles n'en récuse pas pour autant la farouche prédilection de son maître pour le compositeur de *l'Art de la fugue...*

• Anik DEVRIES et François LESURE. **Dictionnaire des éditeurs de musique français** (tome II, d'environ 1820 à 1914). Editions Minkoff (8, rue Eynard, 1205 Genève, Suisse). 30 × 22,5. Relié pleine toile, 510 pages.

Le deuxième volume de ce Dictionnaire couvre la totalité du répertoire publié pendant un siècle, le plus brillant de l'histoire de l'édition musicale française : près d'un millier d'éditeurs ont ainsi pu être répertoriés, à Paris et en province. Chaque entrée comprend — selon les besoins — une notice biographique, les adresses successives, la ou les raisons sociales, l'enseigne, les fonds absorbés ou représentés, les récompenses, le répertoire, les catalogues, les cotages, la bibliographie. Un outil de recherche essentiel pour les futurs musicographes.

La collection *Découvertes* de chez Gallimard poursuit son propos de belle et bonne vulgarisation : utilisant le format idéal du vade-mecum (17,5 × 12,5), elle nous offre, sur papier glacé, magnifiquement illustrés en quadrichromie, avec une mise en page extrêmement variée et à un prix fort raisonnable, des textes écrits par les meilleurs auteurs. Les musicologues n'apprendront peut-être pas grand chose à la lecture de ces petits volumes, mais le plus vaste public y trouvera son compte... Après Verdi et Wagner, voici :

• **Mozart aimé des dieux,** par Michel Parouty. 192 pages, dont 128 consacrées au récit de la vie, 53 à divers témoignages et documents (du XVIIIe siècle à nos jours) et une dizaine à des tableaux chronologiques, une bibliographie d'ouvrages récents, une sélection discographique et différentes tables.

• **Berlioz, les deux ailes de l'âme,** par Christian Wasselin. 143 pages, 59 F. Même parti pris éditorial de division de l'ouvrage en : Biographie, Témoignages et documents, Bibliographie, Filmographie et quelques index. Citons Berlioz, pour expliquer le titre du volume : "L'amour ne peut pas donner une idée de la musique, la musique peut en donner une de l'amour... Pourquoi séparer l'un de l'autre ? Ce sont les deux ailes de l'âme."

• Neil ARDLEY. **Instruments de musique.** Photographies originales de Philip Dowell, Mike Dunning, Dave King. Collection "Les yeux de la découverte", éditions Gallimard, 1989. 64 pages, 92 francs.

"Transfert des connaissances par la photographie", tel est le but que s'est fixé la collection *Les yeux de la découverte*. Le présent album, né de la collaboration entre les éditions Gallimard et l'éditeur londonien Dorling Kindersley, nous propose un panorama instrumental très complet, depuis les instruments du Moyen Age jusqu'aux derniers-nés de la lutherie électronique, sans négliger les principaux instruments des traditions extra-européennes. Sur papier glacé, superbe imagerie en couleurs.

Francis Cousté

Le 18 avril 1989, Mme Janine Cizeron a été élue **Président de l'Association des Professeurs de Musique et de Musicologie de l'Enseignement Supérieur (A.P.M.E.Su.),** en remplacement de M. Serge Gut qui ne se représentait pas.

Nouveau Siège social :
Département de Musicologie,
Université Lyon II
18, quai Claude-Bernard
69007 LYON

---

nOtre discOthèque

• Louis VIERNE : *Les six symphonies pour orgue ;* Pierre Cochereau ; 4 CD Fy, FYCD 028, 71'28 ; FYCD 064, 70'43 ; FYCD 029/30, 57'40 et 67'53.

Le regretté Pierre Cochereau (1924-1984) avait enregistré aux grandes orgues de Notre-Dame de Paris — celles que Louis Vierne avait tenues de 1900 à 1937, et aux claviers desquelles il mourut dans l'exercice de son métier — les grandes compositions pour orgue de son deuxième prédécesseur. Dans une œuvre où figurent très honorablement un *Quintette* ou des poèmes symphoniques comme *Les Djinns* ou *Psyché,* la musique d'orgue est le domaine de prédilection de Louis Vierne. Ces grandes compositions particulièrement adaptées au puissant instrument de Notre-Dame de Paris nous montrent un artiste généreux, tourmenté et passionné, romantique et visionnaire.

Si la *3e symphonie* est pour beaucoup le chef-d'œuvre de Vierne, on n'oubliera pas la très élogieuse critique de Debussy à propos de la *2e symphonie* : "Le vieux J.-S. Bach, notre père à tous, eût été content de M. Vierne" (in *Gil Blas,* 23 février 1903).

L'interprétation est à la mesure de ces grandes fresques. Le deuxième disque comporte en outre la *Messe solennelle* pour chœur et deux orgues (Jacques Marichal tient l'orgue de chœur) et le *Triptyque* pour orgue (c'est en donnant la deuxième exécution de cette œuvre que Louis Vierne fut frappé d'embolie). Une réédition en CD qui s'imposait.

• Felix MENDELSSOHN ; *Octuor op. 20 ; symphonies pour cordes nos 6 et 10* ; I Solisti italiani ; Denon CO-73185, DDD, 58'15.

Je crois que cette fois nous disposons enfin d'une version sans failles de l'*Octuor*, où l'Andante ne ressemble pas à une cavalcade et où la prise de son équilibrée permet une lecture aisée de la partition. Issus pour l'essentiel des fameux Virtuosi di Roma, I Solisti italiani savent ce qu'interpréter veut dire, ce que leur avait si bien enseigné leur fondateur Renato Fazzano. Deux symphonies pour cordes complètent joliment ce superbe enregistrement. Un disque de tout premier choix où l'émotion cède souvent la place à l'enthousiasme.

Je signale qu'il existe désormais une version CD de l'intégrale des 12 symphonies pour cordes : 3 CD Nimbus, DDD, English String Orchestra, William Boughton.

• Robert SCHUMANN, *Concerto op. 54, Scènes d'enfants op. 15 ;* Maurice RAVEL, *Concerto en sol* ; Yvonne Lefébure, piano, Orchestre philharmonique de l'O.R.T.F., Paul Paray ; Solstice INA, SOCD 55, 67'43.

Enfant prodige et pianiste prodigieuse, Yvonne Lefébure avait raflé avec une boulimie sympathique pas moins de sept premiers prix au Conservatoire de Paris. Elle ne se contentait pas de "savoir jouer du piano" mais connaissait profondément la musique, son histoire comme ses formes et ses œuvres. Ce n'est sans doute pas par hasard qu'elle épousa le musicologue Fred Goldbeck. Ses nombreux concerts étaient toujours un événement et elle suscita de nombreuses compositions. Ce disque porte témoignage de sa passion et de ses connaissances en nous offrant trois œuvres qu'elle joua si souvent en public.

• François COUPERIN, *les deux messes pour orgue ;* Philippe Lefebvre ; Fy FYCD 053, 78'43.

La longue durée de ce disque permet de disposer des deux Messes pour orgue de Couperin, la *Messe à l'usage des paroisses* et la *Messe pour les couvents,* toutes deux publiées en 1690 et formant l'unique livre d'orgue du compositeur. Ces œuvres sont pleines de fougue (Couperin avait alors 22 ans) mais aussi de lyrisme et même de mysticisme ; les harmonies sont subtiles et parfois osées. A la tribune des grandes orgues de Saint-Gervais de Paris, Philippe Lefebvre — lauréat de nombreux prix d'interprétation et d'improvisation — enchante nos oreilles, faisant encore plus regretter que Couperin ait arrêté là son œuvre pour orgue.

• Jehan ALAIN, *L'œuvre pour piano,* Désiré N'Kaoua ; Fy FYCD, 56'07.

Frère aîné d'Olivier et de Marie-Claire, Jehan Alain (1911-1940) tombé au combat près de Saumur, nous a légué une œuvre riche et attachante où dominent les compositions pour orgue. Mais il était aussi un remarquable pianiste, fougueux et lyrique à la fois. Cela transparaît dans les trois volumes d'œuvres pour piano éditées chez Leduc : on y retrouve la solidité de la formation classique (Bach, Chopin ou Debussy) mais aussi une poésie personnelle aux harmonies recherchées. L'interprétation de Désiré N'Kaoua respectant la complexité d'une œuvre humaniste et sensible est un modèle désormais incontournable. Comme toujours, François Carbou sait choisir un piano et plus encore l'enregistrer, qualités rares qui augmentent le plaisir de l'audition.

Carl Maria von WEBER, *3 sonates pour piano ;* Marie-Catherine Girod ; Fy FYCD 924, 73'11.

Dans les vingt compositions pour piano seul de Weber figurent quatre sonates écrites entre 1812 et 1822 ; seule la première sonate manque ici. Répertoriées par Jähns en 1871 (reprint 1967) sous les numéros J 199, J 206 et J 287, les sonates no 2 (la bémol majeur, 1816), no 3 (ré mineur, 1816) et no 4 (mi mineur, 1822) se caractérisent surtout par de longs développements où Weber laisse vagabonder son imagination. On se reportera pour mieux les comprendre et les situer dans l'œuvre du compositeur à l'excellent livre de John Warrack (1968, trad. fr., Fayard, 1987) en faisant abstraction des confusions historiques, en particulier l'irritante et trop répandue assimilation entre la Prusse et le Saint-Empire...

Vagabonde, très lyrique et justement romantique, l'interprétation de Marie-Catherine Girod est très séduisante. Une réédition en CD qui devrait mieux faire apprécier en France l'auteur du *Freischütz.*

Georges AURIC, Henri DUTILLEUX, André JOLIVET ; *sonates pour piano* ; Marie-Catherine Girod ; Solstice SOCD 18, 70'38.

La *Sonate en fa* d'Auric (1899-1983) composée en 1930-31 est de forme très classique et comporte quatre mouvements ; c'est une œuvre lyrique et violente, riche de nombreux épisodes rythmiques, thématiques et harmoniques. Les deux autres œuvres sont contemporaines puisque la *1re sonate* de Jolivet (1905-1974) a été écrite en 1945 et que la *Sonate* de Dutilleux (né en 1916) date de 1947. Elles sont aussi de forme classique et reflètent les préoccupations symphoniques de Dutilleux et mélodiques de Jolivet.

L'interprétation de ces trois œuvres pose des problèmes difficiles à résoudre et il faut tout le talent de Marie-Catherine Girod pour faire saisir à l'auditeur les intentions fort diverses des trois compositeurs.

Gabriel FAURÉ, Paul DUKAS ; *œuvres pour piano* ; Yvonne Lefébure ; Fy FYCD 088, 72'42.

Bien qu'ayant des styles différents, Fauré et Dukas possédaient de nombreux points de rencontre : classicisme, retour aux sources, tonalité, mélodie, etc. Le programme qui nous est proposé ici comprend 5 *Nocturnes,* 2 *Impromptus* et *Thème et variations* de Fauré ; *Variation, interlude et finale* et *Prélude élégiaque* de Dukas. Yvonne Lefébure connut les deux compositeurs et eut l'occasion de jouer devant eux et de profiter ainsi de leurs conseils. Il s'agit donc d'une interprétation exemplaire, mais un disque entièrement consacré à Fauré eût été plus facile à ranger dans la discothèque...

Jean-Sébastien BACH, *Messe en si mineur*, Elly Ameling, Yvonne Minton, Helen Watts, Werner Krenn, Tom Krause, Chœur de l'Académie de Vienne, Orchestre de chambre de Stuttgart, dir. Karl Münchinger ; coffret de 2CD Decca, 414 251-2, ADD, 59'06 et 59'43.

Cette célèbre et longue Messe est un amalgame de plusieurs partitions qui s'échelonnent dans le temps et sont de styles différents. Seul le *Sanctus*, composé en 1724, a été exécuté du temps de Bach. Le *Kyrie* et le *Gloria* ont été adressés en 1733 à l'Electeur de Saxe. Le reste de l'œuvre date très probablement de la fin de la vie de Bach, vers 1748, que l'on admet aujourd'hui comme celle de la rédaction du manuscrit complet.

Il ne s'agit donc pas d'une œuvre conçue comme unique — d'ailleurs 12 numéros au moins sur 25 sont des parodies — ni même d'une œuvre en si mineur puisque 5 numéros seulement sont écrits dans cette tonalité tandis que 11 sont en ré majeur... C'est une œuvre pesante, massive, grandiloquente et grandiose ; l'interprétation est donc fort délicate.

La version Münchinger, dont le report en CD est une bonne idée, bénéficie d'excellents solistes et instrumentistes rompus à ce répertoire. Tout serait parfait si le chef, inexplicablement, ne se laissait prendre au piège de la lourdeur et de la pesanteur. Une version très intéressante mais qui ne convainc pas. En revanche, l'éditeur serait bien inspiré de reporter en CD les deux *Passions* dans la version de Münchinger car il s'agit de la référence par excellence, parfois égalée dans certains numéros, mais jamais égalée dans la totalité.

Joseph HAYDN, La Création, Lucia Popp, Werner Hollweg, Kurt Moll..., Chœur du festival d Brighton, Royal Philharmonic Orchestra, dir. Antal Dorati ; coffret de 2 CD decca, 421 605-2, ADD, 59'14 et 69'53.

La partition autographe du deuxième des trois oratorios de Haydn a disparu. Ce chef-d'œuvre, écrit sur un texte allemand de Gottfried van Swieten d'après la Bible et *Le Paradis perdu* de Milton, a été créé en 1798. Le compositeur avait réussi son projet, mûri à Londres, d'écrire un oratorio sur le modèle de Haendel, mais cette œuvre du siècle des Lumières dépasse la simple célébration de la Création.

La version de Dorati, servie par de bons interprètes et une bonne prise de son, est une référence d'intelligence musicale, un magnifique cadeau fait aux mélomanes. Le livret n'est malheureusement pas traduit en français et il est dommage de n'avoir pas (ou pas pu ?) repris le commentaire des disques noirs de 1977 par H. C. Robbins Landon. Le coffret est très bien complété parr le *Salve Regina* en sol mineur de 1771 dans une belle version de 1980 que dirigeait Laszlo Heltay.

Que cette belle réussite incite les éditeurs à reporter en CD les autres enregistrements haydniens de Dorati : les deux autres oratorios et l'intégrale des symphonies (Decca) et les opéras (Philips).

Nous avons aussi reçu

Joseph Chabanceau de la Barre, *airs de Cour,* Henri Ledroit, haute-contre, Matthias Spaeter, luth/théorbe ; Fy FYCD 117, 51'49 ; une programme intéressant.

Jean-Philippe Rameau ; *L'œuvre pour clavecin* ; Noëlle Spieth ; Solstice, coffret de 2CD, SOCD 57/58, 66'18 et 56'06 ; une intégrale "à l'ancienne" sur un clavecin Benoist Stehlin de 1767.

Fritz Kreisler, *Altwiener Tanzweisen,* M. Szenthelyi et P. Csaba, violon, J. Szenthelyi et Z. Kocsis, piano ; Hungaroton White Label HCR 091, ADD, 64'19. Plus d'une heure de régal à partir de ce qui constituait les fameux "bis" de Kreisler.

Jean-Sébastien Bach, cantates BWV 58, 152, 57 et 59 ; M. Zadori, L. Polgar, Savaria Vocal Ensemble, Capella Savaria, dir. Pal Nemeth ; Hungaroton HCD 12897, DDD, 60'17. Une version sur "instruments authentiques" pour les amateurs. J'avoue préférer, chez le même éditeur, l'excellent report des cantates BWV 161 et 169 par Julia Hamari et Jozsef Reti sous la direction de Frigyes Sandor ; publicité gratuite pour un disque qui m'a donné une profonde émotion.

Philippe ZWANG

Revue mensuelle

L'EDUCATION MUSICALE

23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07

La Musique à coups de canon...

Numéro Spécial *"REVOLUTION"*

Prix hors abonnement : 50 F + 10 F de port



EDITIONS CHARLES NEGIAR

23, Rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07

L'EDUCATION MUSICALE - **Analyses musicales disponibles** - Prix : 35 F par numéro
50 F par numéro double

+ 12 F de port par numéro

J.S. BACH
1er Concerto Brandebourgeois en Fa M. — nos 319/320
5e Concerto Brandebourgeois — nos 302/303
Cantate no 4 — no 316
Prélude et Fugue en Mi bémol M. de la IIIe c.u. — nos 319/320
Petit Prélude en Do M. — nos 319/320
Passacaille en Ut m. — nos 319/320
Toccata et Fugue en Ré mineur — nos 319/320
Concerto pour 4 clavecins — no 351
2e Concerto Brandebourgeois — no 355

L.V. BEETHOVEN
Quatuor à cordes no 17 op. 33 — no 311
La Symphonie Pastorale — no 295
XVe quatuor op. 132 (1er mouvement) — nos 329/330

B. BARTOK
Quatuor no 4 — no 341

G. BIZET
L'Arlésienne (suite no 1) — no 352

H. BERLIOZ
Harold en Italie — no 326

A. CAPLET
Conte fantastique — no 352

J. CASTEREDE
Sonate alto-piano — no 345

M.A. CHARPENTIER
Dies Irae — no 345
Miserere — no 346

E. CHAUSSON
Symphonie en Si bémol — nos 336/337

F. CHOPIN
Polonaise en La M. opus 40 no 1 — no 297
Polonaise no 5 "L'Héroïque" — no 295

Cl. DEBUSSY ET G. FAURE
Mandoline — no 308

M. DE FALLA
Nuits dans les Jardins d'Espagne — no 315

C. FRANCK
Sonate piano, violon — Voir no 322

J. GILLES
Requiem — nos 349/50

E. GRIEG
Danses norvégiennes — no 344

G.F. HAENDEL
Le Messie (extrait) — no 303
Water music — no 323

HAYDN
Symphonie no 102 — no 304
Quatuor l'Empereur — no 342

B. JOLAS
Stances — nos 349/50

A. JOLIVET
Mana — no 347

M. LANDOWSKI
Symphonie Jean de la Peur — no 305

F. LISZT
Mazeppa — nos 329 à 333
Les Années de Pélerinage — nos 333 à 348

F. MENDELSSOHN
Symphonie no 4 en La M. — no 307

M. MOUSSORGSKY
Tableaux d'une exposition — no 332

W. MOZART
Sérénade en Sol M. — no 342

G. PIERNE
Cydalise (1re suite d'orchestre) — nos 348-349/50

S. PROKOFIEV
Lieutenant Kijé — no 302
Cendrillon — no 337
IIIe Concerto pour piano en Ut Majeur — no 308

H. PURCELL
Didon et Enée (Acte III) — Voir no 322

M. RAVEL
Sonatine pour piano, Jeux d'eau — no 301
Contes de ma mère l'Oye — no 324
Daphnis et Chloé — no 343
Concerto en sol M. — no 342

G. ROSSINI
L'Air de la Calomnie (Barbier de Séville) — no 314

A. ROUSSEL
Sinfonietta — no 347

C. SAINT SAENS
Concerto pour violoncelle op. 33 — no 332
La Danse macabre — no 338

E. SATIE
Parade — Voir no 322

Fr. SCHUBERT
Quatuor à cordes en Ré M. — no 306
La Mort et la jeune fille — no 328

R. SCHUMANN
Scènes d'enfants op. 15 — no 317
Manfred — no 321

H. SCHUTZ
Cantionae Sacrae — no 322

I. STRAVINSKY
Pétrouchka — no 338

A. SZYMANOWSKI
Masques — nos 339/340

L. VIERNE
3e Symphonie pour orgue op. 28 — nos 339/340

R. WAGNER
Siegfried Idyll — no 296
Le Vaisseau Fantôme - Ouverture — no 346

C.M. Von WEBER
L'Invitation à la valse — no 333

Y. XENAKIS
Nuits — nos 325/326

Egalement disponibles les Fascicules : Prix 55 F.

Fr. SCHUBERT - Trio no 2 en mi b. (2e et 4e suite) — no 292
M. FALLA - 7 chansons populaires
O. MESSIAEN - Les oiseaux exotiques

W. MOZART - Adagio et Fugue en Ut M. pour quatuor à cordes — no 302
G. VERDI - Extrait de "Otello"
A. JOLIVET - Second concerto pour trompette et orchestre

J.S. BACH - Cantate no 106 : Actus Tragicus — no 312
F. POULENC - Sonate pour flûte et piano
Ch. PENDERECKI - Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima

PURCELL - Didon et Enée - Acte III (Ed. Novello) — no 322
FRANCK - Sonate piano et violon ; 1er et IVe mouvements
SATIE - Parade (Ed. Salabert)

J.S. BACH - Magnificat — no 332
F. LISZT - Sonate en si mineur
E. VARESE - Ionisation

Joseph HAYDN - Quatuor "L'Empereur", op. 76, no 3 — no 342
Gustav MAHLER - Extraits des "Knaben Wunderhorn Lieder"
Maurice RAVEL - Concerto en Sol

Cahier d'Analyses A. MUSSON : Prix 55 F.

J.S. BACH - 2e suite en Si mineur Magnificat
L.V. BEETHOVEN - 5e Concerto en Mi b majeur
9e Sonate en La, dite à Kreutzer
H. BERLIOZ - Le Carnaval Romain
J. BRAHMS - 3e Symphonie en Fa majeur
P. DUKAS - L'Apprenti Sorcier
L. MOZART - Concerto pour flûte et harpe
41e Symphonie "Jupiter"
F. Schubert - Symphonie Inachevée
A. VIVALDI - Les Saisons
C.M. von WEBER - Le Freischutz (ouverture)

Baccalauréat 1989 : Prix 55 F.

PERGOLESE - Stabat Mater
BEETHOVEN - Sonate opus 109
XENAKIS - Nuits

No spécial "Révolution Française" :

no 357 - Prix 50 F.

A paraître :

E. Chabrier - Joyeuse marche.
G. Gershwin - Rhapsody in Blue.
E. Lalo - Concerto pour violoncelle et Orch. en ré mineur.
C. Saint-Saëns - Septuor.
R. Strauss - Till Eulenspiegel.
R. Wagner - Ouverture des Maîtres chanteurs.

Chaque commande doit être accompagnée de son montant (chèque bancaire, mandat, virement postal) établi au nom de l'EDUCATION MUSICALE C.C.P. 9.904.69 C PARIS

Annuaire de la Musique : Adresses des Services Ministériels, des Conservatoires et Ecoles de Musique, des Universités, des Editeurs, des Associations, Fédérations, Syndicats... etc. 30 F + 10 F d'expédition

BAC 1990 : 60 F + 10 F de port - Disque du Bac : 72 F + 15 F d'expédition - Cassette du BAC : 72 F + 10 F d'expédition.